

A black and white photograph of a child's play area. In the foreground, there is a sandcastle on the left and a toy airplane on the right. The background shows a child's legs and feet, suggesting the child is sitting on the ground. The overall scene is a typical outdoor play area.

IMATGES DE LA FI

IMATGERIA ESCATOLÒGICA DE L'ART A LA FI DEL S.XX

PROGRAMA DE DOCTORAT: COMPORTAMENTS ESCULTÒRICS;
L'ARTICULACIÓ DE LA DIVERSITAT

BIENNI: 1997/1999

DEPARTAMENT D'ESCULTURA
FACULTAT DE BELLES ARTS
DIVISIÓ DE CIÈNCIES HUMANES I SOCIALS
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Autor: SALVADOR JUANPERE

Director de Tesi: Dr. ALBERT VALERA

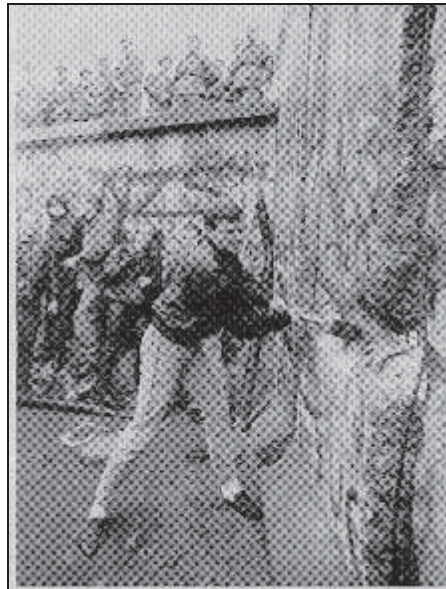
Barcelona 17 d'abril 2003

CAPÍTOL VI

LA IMATGE DE LA FI DELS TEMPS

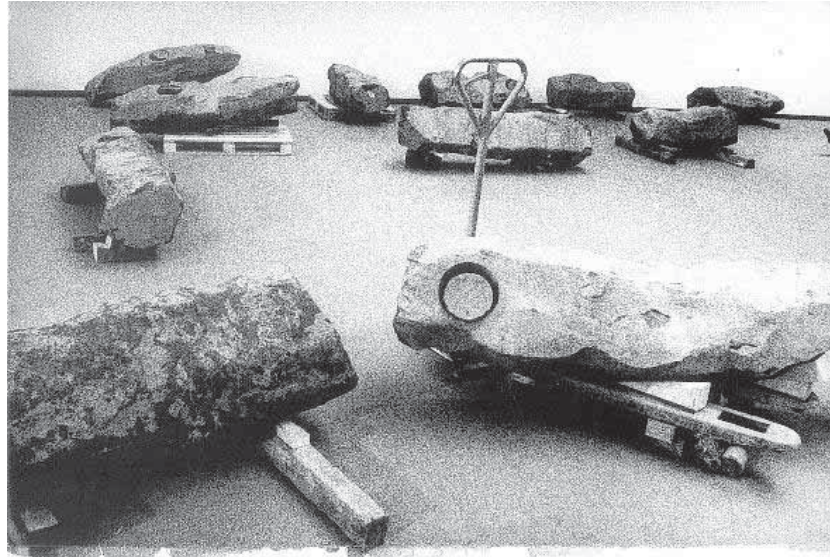
*Fi del/s Temps /Fi de la història...?
*Fi de la història de l'art...?

La tradició judeocristiana ha considerat la història com un vector. Hi ha un principi i un final. Déu va crear el món, la vida, l'home, i des d'aleshores aquest es troba sotmès al temps. Després, un dia Déu decidirà interrompre l'aventura còsmica, l'aventura de la vida terrestre, i serà la fi del món, la fi de la història, la fi dels temps...¹



Obertura del mur de Berlín el 9 de novembre del 1989

¹ Jean Delumeau i altres La fi dels temps Anagrama Empúries Barcelona 1999



Joseph Beuys. **El final del S.XX** 1983

Relacionar, posar en contacte aquestes dues imatges, pot ser un exercici



interessant....Es tracta d'una obra d'art realitzada per un artista alemany, Joseph Beuys l'any 1983 i presenta una fotografia apareguda a la premsa del precipitat moment d'obertura del Mur de Berlín el 9 de novembre del 1989. Sis anys separen les dues fotografies, en aquest interval de Temps en el nostre món es va

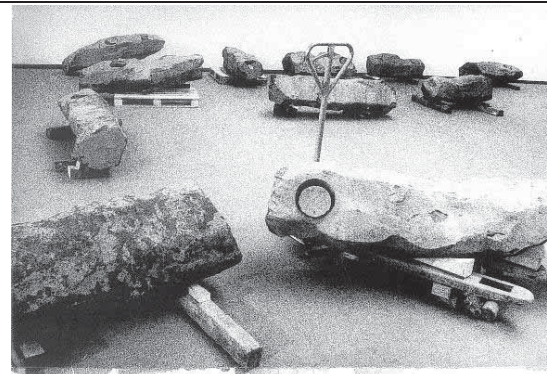
operar un canvi força significatiu per al desenvolupament posterior, que ha afectat diversos aspectes de la nostra vida occidental. L'inici de l'enderrocament del Mur

de Berlín va significar el relaxament de les tensions entre els dos blocs de l'anomenada Guerra Freda. Un final no anunciat però, que va suposar –potser per la seva precipitada excitació col·lectiva- una emergència de fe en la reconciliació europea i internacional, però alhora un perillós triomfalisme unilateral que en els anys a venir, ambdós han traçat els perfils d'un fenomen que hem vingut a definir com a “pensament únic..”

El cas és que entre la imatge de “El final del Segle XX” i l'aterrament del mur podem traçar un perfil molt ple de complexitats temporals, socials, polítiques, culturals....Joseph Beuys va atorgar a aquesta instal·lació la càrrega de denúncia i crítica contra un capitalisme emergent, que *havia de tocar aviat a la seva fi...i això ho saben fins les pedres*, la paradoxa d'aquestes dues imatges, una mica còmica si es vol, pot estar en el fet que fins les pedres del Mur van passar pel sedàs inclement del capitalisme....

Però allò que volia emetre Beuys és que ja havíem detectat abastament els perills d'aquest sistema, d'aquest *ordre*, i que ara ens calia escoltar “*fins les pedres*”, aquell material de què està format el nostre món...L'art posat al servei de la sensibilitat social, ecològica, crítica... *El final del S.XX* de Beuys ens apareix

com la imatge congelada d'uns Temps i unes actituds, que ens veiem obligats a corregir en favor de la supervivència de l'espècie i de la cultura, la fotografia del final del Mur de Berlín representa un final d'una època en la qual semblava que la història era un llibre en permanent estat d'escriptura...i en canvi, aquell temps ens va arribar a dir que la Història havia arribat al seu final. Que no valia la pena capficar-s'hi. El model democràtic era el triomfador, la civilització anava per bon camí. Beuys ens pot semblar ingenu de primera lectura, ell no va arribar a veure la caiguda de les pedres del Mur, però les seves pedres de basalt encara ens miren, amb aquells ulls acusadors, i interrogadors. L'art ens increpa des de les giragonses absolutes del Temps...



El Final del segle XX ha estat interpretat sovint com un monument xifrat de la fi del món (el final del segle XX) o

com a expressió del desencís de l'artista al final de la seva vida. Jo no comparteixo aquesta interpretació. Allò que aquí es mostra no es la fi del món, sinó la fi d'una època: el materialisme ha arribat a la seva fi i això ho saben fins i tot les pedres. Pot semblar ingenu, però només a primera vista, perquè s'afirma que ho saben les pedres, no els homes, i això és una diferència important ²

En aquest apartat hi apareixeran obres d'artistes que al meu entendre poden presentar-se com a imatges il·lustradores d'aquesta consciència finalista dels Temps, consciència finalista que pot venir proporcionada per diversos factors, el primer és aquesta consciència milenarista de final de Segle que ja s'ha comentat al capítol 1. Es tracta d'estendre un pont entre aquesta sensació d'èxtasi col·lectiu que es donà en la coincidència del final del segle, l'aparició de l'any 2000 i la situació sociopolítica general que hi coincidí, amb els seus tocs apocalíptics i la seva manca d'expectatives...

En aquests temps finalistes, consolidat ja un nou Ordre internacional, pensem en les conseqüències del final de la guerra freda i la caiguda del mur de Berlín...) apareixen signes d'involució ideològica i consolidació d'un model històric

² Joseph Beuys Catàleg Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 1994

que foragita, en certa manera, l'alternativa i la dissidència. Penso, sobretot, en les teories del Final de la Història de Fukuyama i la seva sobergueria triomfalista, i com aquest germen ideològic ha impregnat per adhesió o per reacció molts dels models de pensament d'aquest final de segle....

L'art s'hi havia de mantenir refractari...?



De forma intuïtiva, però potser per efecte de la inèrcia del model econòmic i social imperant en el sistema general dels mecanismes de l'art, podríem dir que les produccions de molts artistes no hi han estat alienes. De forma directa o indirecta, intuïtiva o militant podríem anar resseguint la iconografia de la producció de certs artistes que poden il·lustrar aquest aspecte dels nostres dies, i per això m'agradaria començar comentant certes categories d'aquesta percepció finalista del temps. Generalment es vinculen a les percepcions mil·lenaristes, apocalíptiques

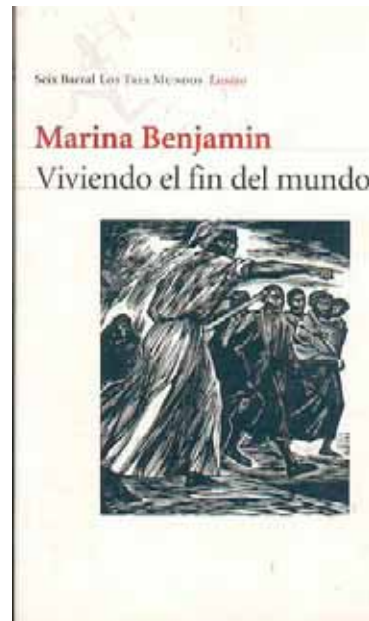
tan profusament escampades per arreu en aquest final de segle/mil·lenni i que en certa manera es fonamenten en percepcions més o menys científiques o lligades a

teories o a ciències naturalistes..... Els nostres temps de final de segle/mil·lenni no han estat pas mancats de tota mena de publicacions al voltant de les conseqüències d'una desproporcionada carrera tecnologia i de l'avanç exponencial de la indústria científica o de la manca de respecte al medi ambient. Una de les publicacions de més èxit -i possiblement el llibre més intel·ligent dels apareguts sobre aquesta temàtica- és aquest recull de converses amb quatre pensadors eminents: el paleontòleg americà Stephen Jay Gould, el medievalista francès Jean Delumeau, l'home de teatre Jean-Claude Carrière i el semiòleg i prou conegut novel·lista italià Umberto Eco. El llibre traça una sèrie d'entrevistes que realitzaren els periodistes Catherine David -ignore si es tracta de la teòrica de l'art-, Frédéric Lenoir i Jean-Philippe de Tonnac als quatre pensadors i traça un molt suggerent discurs al voltant de la coincidència d'aquest període de grans trastorns i el canvi del mil·lenni en què ens trobem. Aquesta concordança de temps, ja fortuïta o significant ha estat un pretext per als autors per tal d'establir una *discussió apassionant amb alguna de les grans ments de la nostra època...*³ La noció de la “fi dels temps” amb la seva doble ressonància, profana i religiosa, la qüestió del Temps cronològic i la seva

³ La Fi dels temps Anagrama/Empúries Barcelona 1999 nota dels autors . p. 10

vessant filosòfica i científica són tractades en aquest llibre de forma amena i entenedora.

Hi apareixen els grans conflictes de la nostra època amb els seus dramatismes, les seves promeses i amenaces s'hi mesclen, es qüestionen i responen al llarg d'aquest llibre en què el tema central i recurrent és la xifra del 2000, el seu significat i les qüestions de calendari que hi estan relacionades.



Un altra publicació que ja he comentat abastament al capítol 01 d'aquesta Tesi, és el llibre de Marina Benjamin en el qual es fa un repàs al seguit de profecies apocalíptiques del mil·lenarisme i a la profusió de pronòstics racionals del pessimisme d'aquest final de segle, que es troben en el punt de mira de molts dels temors i de les tragèdies de certs suïcidis col·lectius. El llibre fa un repàs a certes intuïcions de la ciència ficció, al creixement exponencial dels mormons nord-americans i a les pràctiques de sectes de tota mena que *formen part de la mateixa obsessió pel final dels temps, uns temps en els quals s'imposa una poderosa tendència cultural sobre el valor simbòlic de les dates i confereix a l'imminent final del Segle (XX) el signe de l'anunciada catàstrofe mítica.*

S'evidencia un cansament generacional que renuncia al futur....Aquest cansament dóna alè a grups religiosos i polítics que, mentre el món es trobi celebrant el trànsit del segle, seguiran desitjant i esperant que tot acabi..⁴

Entre mig d'aquestes dues cites enfrontem-nos ara a un concepte tant recurrent a les darreres dècades del Segle....el del fi de la Història.

FI DE LA HISTÒRIA...?

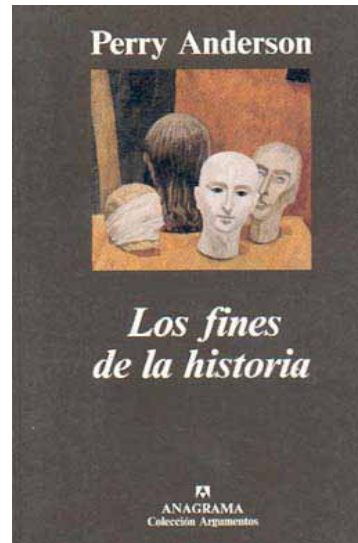
History is a nightmare from witch I am trying to awaken
Ulisses, James Joyce⁵

Existia consciència de la història a l'Edat Mitjana? Es pregunta l'historiador Georges Duby. Evidentment, allò que distingeix la civilització europea és el seu caràcter bàsicament historicista. El Cristianisme, que va impregnar fonamentalment la societat medieval, és una religió de la Història. La Història va avançant i és Déu qui en dirigeix els destins. És per aquesta raó que coneixem tantes dades dels temps passats. Si Déu dirigeix la Història, cal estudiar-ne les

⁴ Marina Benjamin viviendo el fin del mundo Seix Barral Los Tres Mundos Barcelona 1999 Nota de l'editor

⁵ citat per Salvador Pániker Filosofía y mística. Anagrama BCN 1992 p.25

vicissituds, el desenvolupament dels esdeveniments per a conèixer les Seves intencions. Això creien els homes cultes, els intel·lectuals, és a dir, els eclesiàstics de l'Edat Mitjana Per aquesta raó coneixem avui moltes més coses dels Segles XI i XII europeus que sobre la història de l'Índia o de l'Àfrica, perquè en aquestes altres cultures no existia la mateixa necessitat o decisió d'inscriure amb exactitud allò digne de documentar del transcurs dels dies...⁶



I aquí cal comentar una tercera publicació, aquesta del pensador Perry Anderson que des d'un òptica crítica –es pot dir d'esquerres- fa un repàs a aquest concepte filosòfic aparegut als darrers anys del S.XX tal com el Fi de la Història. Aquesta qüestió propugnada per Francis Fukuyama en forma interrogativa, el juliol del 1989, va convertir el seu autor en una figura discutida i molt controvertida del pensament polític. Difosa pels mitjans de comunicació de tot el món, aquesta reflexió va merèixer un ampli debat en els cercles intel·lectuals d'Europa i Estats Units. Aquesta proposició finalista de l'esdevenir històric va merèixer crítiques i refús des de tots els àmbits ideològics, *...es pot dir que*

⁶ Georges Duby Año 1000, año 2000 La huella de nuestros miedos Andres Bello, BCN 1995 pp.16-17

pensadors liberals, conservadors, socialdemòcrates i comunistes s'uniren per a refutar els arguments de Fukuyama ⁷... *el gran canvi que va inspirar aquesta versió del fi de la història fou, per suposat, el col·lapse del comunisme. Quan Habermas* ⁸*va acabar d'escriure el seu **Discurso filosòfico de la modernidad**, Gorbachov ni tan sols havia pujat al poder..* ⁹

¿Quines foren les objeccions principals que es van fer a l'article de Fukuyama en resposta als arguments que després dels enormes conflictes del S.XX? : *la victòria absoluta del liberalisme econòmic i polític per damunt de tots els seus competidors significava no solament el final de la Guerra Freda, o la conclusió d'un període particular de la història, sinó la fi de la història com a tal, és a dir, el punt final de l'evolució ideològica de la humanitat i la universalització*

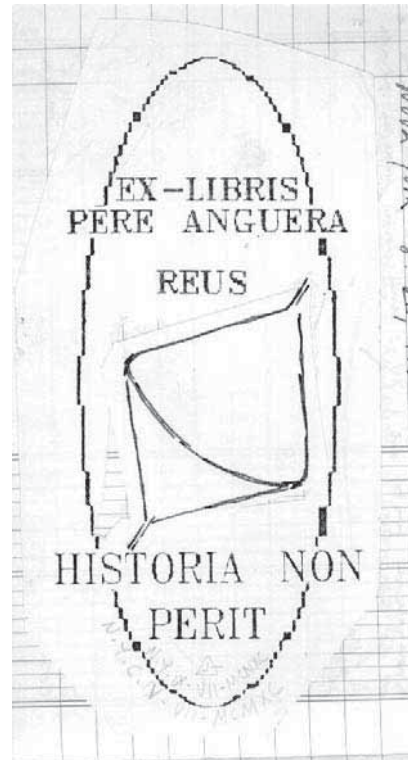
⁷ Perry Anderson Los fines de la historia Anagrama Col.lecció Argumentos Barcelona 1992 Nota de l'editor

⁸ **Habermas, Jürgen** (1929-), sociòleg i filòsof alemany. Habermas nació en Düsseldorf i estudià a Göttingen, Zuric i Bonn; realitzà el doctorat a Marburg i treballà com a professor de filosofia a Heidelberg i com a professor de filosofia i sociologia a Frankfurt. De 1971 a 1980 fou director de l'Institut Max Planck a Starnberg. L'obra de Habermas constitueix un atac radical a la idea de que el positivisme i la ciència i la investigació modernes són de alguna forma objectives. Opina que la ciència i la tecnologia estan més ben regides per valors i interessos que a vegades contradixen la recerca desinteressada de la veritat. Habermas sosté que la tecnològització de la societat i el consegüent creixement de la burocràcia han servit, entre altres coses, per perpetuar les institucions de l'Estat i despolititzar a la ciutadania. De aquesta manera la raó i la ciència s'han convertit en eines de dominació més que d'emancipació. Habermas imagina un futur en el qual la raó i el coneixement treballen en pro d'una societat millor. En aquest futur la comunicació humana no hauria d'estar sotmesa a la dominació de l'Estat i la ciutadania racional hauria de poder actuar a la societat de manera lliure en l'àmbit polític.⁸

⁹ Perry Anderson los fines de la historia Anagrama BCN 1992 p.98

de la democràcia liberal occidental com la forma final del govern humà. Diu Perry

Anderson que aquestes objeccions poden alinear-se en una infinitat d'arguments



Ex-libris per al Pere Anguera, *Esbós al dietari 1990*

que la historia mateixa s'encarregarà de desvetllar. Efectivament, al cap de pocs

anys, - vint-i-dos anys per a ser exactes!¹⁰ ^{NOTA} i només per posar un dels exemples

¹⁰ em refereixo, evidentment, als fets del setembre del 2001 a N.Y.

^{NOTA} En aquells temps recordo que el meu amic historiador Pere Anguera em va encarregar el disseny del seu ex-libris. Recordo haver parlat amb ell de l'article del Fukuyama i de la – a mi em semblava – extrema imprudència. Ell, com a historiador i com a historiador d'anàlisi materialista, abominava

que la mateixa història s'ha encarregat d'aportar, diríem que no tan sols s'ha demostrat que la tesi de Fukuyama era pusil·làtime, sinó que s'ha evidenciat el seu caràcter interessat i deutor d'un –novament- caràcter egocèntric i infantiloide del model americà lliberal, de la seva dependència ideològica als estaments de govern del seu país. *Just després de la caiguda del mur de Berlín, un gris funcionari del servei exterior dels Estats Units va esdevenir famós per un article titulat El fi de la història?, on es certificava la defunció del socialisme i la consegüent victòria definitiva del capitalisme lliberal y la democràcia parlamentària. Era Francis Fukuyama, però el seu èxit mediàtic aviat li va ocasionar l'odi dels intel·lectuals progressistes que l'acusaren de neoliberal, oportunista i plagiari, per tant la seva tesi es limitava a transportar la interpretació de Alexandre Kojève sobre la filosofia hegeliana de la història...*¹² -ja diu Anderson que al S.XIX Hegel no era considerat un filòsof del FI, ni tan sols del FI

d'aquesta simplicitat ideològica, d'aquesta presumpció matussera i recordo que vaig proposar-li –em sembla que en una carta des de N.Y. on jo estava treballant al Workshop Triangle - inserir una frase en el seu ex-libris, que contradigués aquesta proposta del Fukuyama. De tornada a Reus, quan ens vam trobar a casa seva per tancar el tema, el Pere tot d'una va agafar el telèfon i va trucar a Tarragona, a casa del seu amic Jaume Vidal i Alcover, llavors professor de la Rovira i Virgili. Des de l'altra banda del fil va arribar la frase en llatí que a mi em feia il·lusió i que el Pere va trobar magnífica: *Historia Non Perit*, la història no mor, no acaba...així és que la vam incloure en el dibuix de l'ex-libris i el Pere el va fer editar. És l'ex-libris que crec que encara utilitza. El dibuix mostra una forma simètrica semblant a una baldufa envoltada per una òrbita ovoidal. En aquells temps jo anava fent formes d'aquestes en rotació i al final aquestes formes de baldufa van acabar concretant-se en quatre grans “spins” que han quedat instal·lats en una plaça de Reus en forma d'escultura pública.

¹² Enrique Gil Calvo El arte de Asociarse La sociedad civil y la familia son los ejes del ultimo libro de Fukuyama...EL PAIS 28 nov 1998

de la història, però si que ho fou Antoine-Augustin Cournot, *una de les mentes més extraordinàries de la seva època, que, encara espera que se'l reconegui dignament en els nostres dies*-¹³

Hegel sostenia que la història de la humanitat en general tocava a la



*seva fi, ja que havia deixat de ser possible tot dubte i discussió sobre el principi que regeix la trajectòria de la història mundial*¹⁴ Al capítol 03 d'aquest treball veiem com, segons Hegel és la llibertat universal allò que constitueix el vertader sentit de l'avanç i el progrés de la història, que tot ésser humà ha d'ésser lliure, que no es pot admetre l'esclavitud ni servitud de cap mena i que el sentit de la història

consisteix, precisament, en l'intent de realitzar aquest ideal. Per tant, a mida que la història avança i veiem com aquesta realització es va aplaçant i s'endevina inassolible, la nostra experiència de la realitat ens aboca cap a un sentiment finalista....fins que arriba el sentiment d'autosatisfacció del pensament únic

¹³ Perry Anderson Los fines de la historia Anagrama BCN 1992 p.33

¹⁴ Gadamer ¿El fin del Arte? La Herencia de Europa p 65

americà. I aquí és on Fukuyama deixa anar la famosa frase que demostra la perversitat de la seva teoria, una teoria però, que ha calat força en l'opinió pública i en els mitjans de comunicació d'arreu del món: ***Si les teories no coincideixen amb els fets, pitjor per als fets...!***¹⁵

...res que hagi passat a la política o economia mundials en els darrers deu anys, contradiu la conclusió que la democràcia liberal i l'economia de mercat són les úniques alternatives viables per a la societat actual...

*...l'argument que vaig utilitzar per a demostrar que la història és direccional, progressiva i que culmina en el modern Estat liberal, té un defecte fonamental, però només un dels centenars d'analistes que van discutir el meu article **The end of history** ha comprès la seva vertadera debilitat: la història no pot acabar, donat que les ciències de la naturalesa actuals no tenen fi i estem apunt d'aconseguir noves conquestes científiques que, en essència, aboliran la humanitat com a tal...*

...molts no van comprendre que jo feia referència a la història en el seu sentit hegelian i marxista d'evolució progressiva de les institucions polítiques i

¹⁵ Augusto Klappenback ¿Otra vez el fin de la historia? El País viernes 2 de julio de 1999

econòmiques humanes. El meu raonament era que la història entesa d'aquesta manera està dirigida per dues forces bàsiques: l'evolució de les ciències naturals i la tecnologia, que estableix les bases per a la modernització econòmica, i la lluita pel reconeixement, que en darrera instància, exigeix un sistema polític que reconegui els drets humans universals. Contràriament als marxistes, jo afirmava que aquest procés d'evolució històrica no culminava en el socialisme, sinó en la democràcia i l'economia de mercat¹⁶.

Segons Fukuyama estem assistint a l'últim pas de l'evolució ideològica de la humanitat i la universalització de la democràcia liberal com a forma final de govern humà... i aquest triomf constitueix el final de la història en si. En el futur hi podrà haver nous esdeveniments, però allò que ha acabat és l'evolució del pensament humà...¹⁷

A finals del 1999 un article aparegut al País, el professor Klappenbach es preguntava per les raons, no ja de les teories de Fukuyama, sinó de les repercussions que aquestes idees han tingut i tenen en tot el món. *Que un*

¹⁶Francis Fukuyama *Pensando sobre el fin de la historia diez años despues* EL PAIS 17 de junio de 1999

¹⁷ Augusto Klappenbach ¿Otra vez el fin de la historia? El País viernes 2 de julio de 1999

*pensamiento especulativo tan pobre haya recorrido el mundo y generado tal cantidad de criticas y comentarios es algo que requiere explicación. Y Probablemente esta explicación haya que buscarla en la vieja necesidad humana de encontrar un sentido a la historia, cualquiera que sea, antes de reconocer que la historia es una construcción humana que ni tiene asegurado su desarrollo, y mucho menos su final. Por eso, los fundamentalismos son tan resistentes a los hechos*¹⁸

Malgrat les evidències posteriors que la història ni arriba al seu final ni té assegurada una via de predictibilitat com semblaven voler atorgar-li alguns polítics americans, Fukuyama segueix publicant nous assaigs...Ara, veient el pes esclafant dels darrers esdeveniments històrics i un cop acceptat de grat o per força que la història continua, Francis Fukuyama enfoca la seva mirada cap a la fi de l'home. Diu que els avenços de la investigació científica i les seves aplicacions pràctiques estan començant a tocar alguns components essencials de l'home, fets que –segons ell- exigeixen una forta regulació institucional.¹⁹ *Si un dia persones amb recursos acudeixen a la biotecnologia per a crear una classe de fills perfectes es desencadenarà inevitablement un conflicte social que pot endur-se per davant*

¹⁸ op.cit.

¹⁹ Francis Fukuyama El fin del hombre Edicions B Barcelona 2002

*qualsevol forma de democràcia i retornar-nos a temps despòtics i aristocràtics. La fi de la història s'hauria esfumat definitivament. Fukuyama ens convida a reiniciar-la abans que això passi i donat que la tecnologia té una llarga vida, regulem la continuïtat de la història, salvant-ne l'home, per tal que després Fukuyama es pugui donar el gust de tornar-la a finiquitar. La pregunta, però, és una altra: realment les noves tecnologies poden canviar la naturalesa de l'home? O senzillament, ens situen davant un grau de responsabilitats de dimensions desconegudes?. Ser lliure és escollir. Contra més gran capacitat d'elecció més llibertat, però també més responsabilitat. La qüestió està en superar el vertigen que ens produeix afrontar responsabilitats que fins ara havíem delegat en els déus...*²⁰

Efectivament, aquest és el gran pes del Temps damunt les espatlles de la humanitat. Si en l'antigor el temps era considerat un territori a disposició dels déus i dins del qual aquells traçaven les seves determinacions i els seus destins insondables, en els nostres dies, a l'època moderna, hem entrat en una mena de percepció efectiva de control sobre el Temps. El Temps se'ns ha fet una mena de territori elàstic a sobre del qual despleguem les nostres diverses percepcions. Tenim

²⁰ Josep Ramoneda Reiniciar la historia EL PAIS 12 de octubre de 2002

consciència d'un temps cronològic: aquell que mesuren els nostres sistemes; un temps psicològic: el temps de les nostres sensacions i tenim el temps cosmològic: aquell que intuïm per damunt de les nostres accions i les nostres capacitats. La ciència més sofisticada ens ha ensenyat també que hi ha una mena de connexió sense límits entre el nostre temps psicològic i el temps dels esdeveniments mesurables: la teoria de la relativitat posa en qüestió els vells paradigmes de la física newtoniana

Els pocs anys transcorreguts des d'aleshores han demostrat la minsa capacitat profètica de l'intel·lectual americà. Sembla com si la mateixa història s'apressés a posar-se dramàticament en marxa per a contradir les asseveracions d'un pobre mortal. Com si la inèrcia de les vicissituds socials i polítiques actuessin a la manera de divinitats venjatives, contra la voluntat de control dels esdeveniments dels humans i les seves formulacions literàries o filosòfiques, però més enllà d'aquest intent de reduccionisme de certs pensadors del liberalisme radical hi ha les complexitats i l'actitud crítica d'intel·lectuals que, com Eric Hobsbawm,²¹ han desmentit les simplificacions maniquees de l'avenir històric. Per

²¹ Veure el llibre de Hobsbawm: *Interesting times. A twentieth century life* Penguin

a Hobsbawn – historiador marxista- la història és un flux imprevisible que exigeix una subtil comprensió històrica i un afany de curiositat permanent, sense dogmatismes ni pragmàtica. I per aquest fet, per la utilització de



l'anàlisi materialista de la història Hobsbawn pot creure en un discórrer de la història sense utopies impossibles. *Indagar des del mètode científic de Marx: la predicció a partir d'indicis de verificació probable, l'internacionalisme que apel·la a la humanitat sencera i l'alineació sense contrapartides amb els perdedors...*²²

¿De quina forma aquest sentiment de contradiccions entre models filosòfics, històrics, en els quals reposen també models de vida, models socials, de compromís amb el present ha influït a les arts dels nostres dies...? Per a Hobsbawn, el marxisme ofereix una explicació plausible per a entendre el lloc de la cultura en l'evolució moderna, ell creu en l'art com un lloc on sintetitzar les energies i la creativitat individuals, per tant **LES**

²² J.F.Ivars Eric Hobsbawn: un hombre tranquilo LA VANGUARDIA 3 de noviembre del 2002

***OBRES DE CULTURA SÓN MODELS DE COMUNICABILITAT HUMANA
QUE FAN SALTAR D'ALTRES DETERMINACIONS RESTRICTIVES...***²³

-A propòsit, segons diu Vázquez Montalbán en un article que dedica al savi historiador jesuïta, Miquel Batllori, Hobsbawm creia que el Segle XX era la quantitat de temps compresa entre l'octubre del 1917 fins al 9 de novembre del 1989, per tant, s'acaba amb la caiguda del mur de Berlín. Vázquez Montalbán diu: *El siglo de Batllori pasa por encima y por debajo del de Hobsbawm en busca de lo que el jesuita llamaria Juicio Final y Hobsbawm Juicio Final de la Historia-*²⁴

Així, per damunt de les prediccions finalistes sobre els avenirs socials, històrics, per damunt de la fe en les prediccions milenaristes, per davant la passivitat dels grups, sectes i posicions pessimistes enfront de la vida i els temps apostem per l'art. Sabem que el temps del qual disposem en el període de les nostres vides ens pertany, que no és un temps absolut dipositat en el territori dels déus. Sabem que el nostre temps, és un temps convuls, ple de pors, d'incertesa i el futur és un lloc teòric en el qual la fletxa del temps s'allargassa més enllà dels nostres dominis ,la nostra imaginació i la nostra predictibilitat. Tots els temors: la

²³ Eric Hobsbawm citat a J.F.Ivars Eric Hobsbawm: un hombre tranquilo LA VANGUARDIA 3 de noviembre del 2002

²⁴ Manuel.Vazquez Montalbán Batllori EL PAIS lunes 3 de diciembre del 2001²⁴

fugacitat, el sentiment de transitorietat de les nostres vides són recollits per l'art. De quina forma l'art d'aquests darrers temps del S.XX es va fer ressò, com un desesperat toc nihilista contra l'amenaça implacable del pas del temps...?

D'altra banda, aquesta sensació filosòfica de trobar-nos a la fi dels esdeveniments històrics i tot l'entramat ideològic que sustenta aquest concepte finalista de la història, amb totes les seves accepcions estètiques de la postmodernitat, no serà en el fons, una estratègia ben articulada del model occidental per a esborrar tota aparença d'autocrítica dins del propi sistema...? Si ens arribem a creure que vivim al final dels Temps, no renunciarem a la construcció d'un món millor, d'un futur possible...? Ens deu passar exactament el mateix amb la idea del final de l'art... Al cap i a la fi no acaba creient el gran públic que l'art no és altra cosa que un refregit permanent d'allò ja fet en etapes millors de la història...? Ara sabem positivament que tota la polseguera aixecada per Fukuyama no fou altra cosa que *un epifenòmen de la ideologia ultraliberal, que a mitjans dels anys setanta va subvencionar a certs historiadors per a incitar-los a denigrar la Revolució Francesa o els moviments tercermundistes...*, que no per haver-se perdut en estratègies errònies, deixen de tenir sentit. Els ideòlegs de l'ultra

liberalisme pretengueren durant molts anys que havíem arribat a la fi de la història . El democratism postmodern és l'expressió d'aquesta ideologia traslladada a la cultura.....²⁵ Que fan els artistes del nostre temps amb el concepte d'aquest temps finalista...? Des del meu punt de vista, el Temps és el gran tema central de l'art de sempre; no hi ha artista lúcid que pugui escapolar-se de la seva xarxa, i el seu rastre queda implícit en els plecs de les obres i les intencions. .Al Capítol 9 parlarem de la mort que actua com a tema central de tot el pensament filosòfic humà, el Temps és el gran tema de transcendència al qual es remet la imatgeria artística...Quan la revista Paris-Match, una setmana després de la mort de Giacometti publica aquella extraordinària fotografia de l'escultor que John Berger comenta al seu llibrer Mirar, què hi veiem sinó un home que marxa cap al seu estudi a fer els impossibles per deturar el Temps...?

L'art pot estar pres conjunturalment d'aquesta pressió ideològica dels temps, però les obres que més ens acaben interessant són aquelles que s'escapen per la tangent. Quan un artista com Gianni Motti, enmig de l'eufòria mil.lenarista de finals del 99, ens construeix un gran comptador digital a la manera de tots els

²⁵ Juan José Aser Posmodernos y afines El País 16 de febrero de 2002

computadors digitals de segons cap a la frontera apocalíptica del fi de segle/mil·lenni, i ens hi fa comptar els anys que ens allunyen encara de l'extinció del sol, ¿No posa en evidència tota la pressió postmoderna, aquesta fixació mesquina pels petits esdeveniments, per la tendència homogènia i global de les nostres preocupacions més mundanes...?

Per tant, l'art, més enllà dels reduccionismes polítics o ideològics s'escapa sovint de la seva pròpia capacitat de mimetitzar el seu temps. Hi ha sempre, un salt més enllà de la il·lustració fidedigna de tots els finals i tots els atzucacs.

FI DE LA HISTÒRIA...DE L'ART?

El 1984 Hans Belting publica DAS ENDE DER KUNSTGESCHITE? (La fi de la història de l'art...?), un assaig petit però ambiciós on, com suggereix el títol, intenta respondre a les causes del desprestigi en què ha caigut recentment la història de l'art com a disciplina. Belting pren com a paradigma d'aquest sentir el polèmic l'Historie de l'art est terminée (1979) de Hervé Fischer; la història de l'art ha deixat de ser un anhel de la consecució d'allò nou, (...) ha estat tradicionalment

l·ligada a la idea de progrés des del mateix origen -Vasari o Winchermann-), i era considerada com la història d'una norma o noció ideal i sempre deutora del seu present històric. La història de l'art ha estat sempre propera als ideals de progrés que animava la producció artística contemporània dels historiadors, i actualment es tendeix a substituir la relació de semblança entre la representació i allò representat, per una relació entre objectes diferents mitjançant propietats formals. Això suposa considera l'art com una mena de coneixement en la mesura que actua com un sistema simbòlic per articular semànticament la realitat.²⁶

Tal com comentarem al següent Capítol en parlar dels **Artistes després dels artistes**, si és cert que la història de l'art ha arribat a un punt que trenca el seu fil de complicitat amb el discórrer de la idea de progrés humà, com hem d'anomenar aquest període actual de l'avenir artístic...? Arthur Danto ho anomena el temps de l'art posthistòric i situa aquest punt d'inflexió a la dècada dels 70: *La dècada dels 70 fou una època en la qual semblà que la història havia perdut el rumb, perquè no semblava aparèixer res que semblés una direcció identificable. Si pensem en 1962 com el final de l'expressionisme abstracte...* veiem que Danto

²⁶ Estela Ocampo y Marti Peran Teorias del Arte Icaria Barcelona 2002

adjudica a l'expressionisme abstracte americà el paper de tancar la porta de la història de l'art i continua dient que *tindríem després una quantitat d'estils succeint-se a una velocitat de vertigen: abstracció geomètrica, neorrealisme francès, pop, op, minimalisme, art povera i tot allò que després se'n va anomenar nova escultura...i després l'art conceptual. Cap als vuitanta, apareix el neo-expressionisme que dóna la sensació que no hi ha res semblant a una direcció històrica, i així neix la sensació que la característica era més una il·lusió de direcció que una direcció real. Els darrers vint-i-cinc anys han estat un període de tremenda productivitat experimental en les arts visuals sense cap direcció narrativa especial ,que finalment s'ha estabilitzat com a norma...*²⁷

Hom té, doncs, la sensació que aquell flux històric dels esdeveniments artístics succeint-se de forma progressiva i significants de progrés ha acabat. És el mateix cas que el fi de la història. Vist des del propi present el soroll de fons no deixa escoltar la veu profunda de la història. Tot allò que sabem de la continuïtat de la història, ho sabem de la continuïtat de la història de l'art. Aquest moment de trencament entre la història social i la història de l'art l'anomenarem posthistòria, i

²⁷ Arthur C. Danto *Después del fin del arte* Paidós ,Barcelona 1999 p..35

posarem el punt d'articulació en aquesta o aquella data o esdeveniment cabdal, parlarem d'art després de l'art, de produccions després dels artistes, però seguirem assistint sense final a la producció, contemplació i necessitat de confrontar la nostra existència a l'art. I la producció de certes obres de certs artistes ens seguiran donant les claus de com és la nostra vida, quins són els temors amb els quals l'ésser humà es confronta a la història, a la realitat, a la por, a la mort, com és en realitat el nostre món....Hi ha en l'art aquesta intrínseca *consciència anticipadora*²⁸, situada al moll de tota la necessitat creativa de l'home. Aquesta *consciència anticipadora* ens avança als fets de la història, ens hi posa en antecedents...

L'ART DEL TEMPS/EL TEMPS DEL FINAL DE L'ART

En el període clàssic o romàntic no es concep el present com a temps de l'art; allò propi de l'art és l'Eternitat. Però és Baudelaire qui proposa un temps diferent que no s'aguanta en el passat ni es dirigeix a cap futur: l'instant efímer.. L'infinitesimal "obrir i tancar d'ulls" de què parla Benjamin. El punt temporal

²⁸ "...Por su parte Eanagrama Ernest Bloch considerará el arte como una expresión de la conciencia anticipadora..." Salvador Pániker Filosofía i Mística Anagrama BCN 1992 p.127

precís, l' instantània, és allò fugitiu, contingent, transitori, aquell arc de temps que apareix en el Zaratustra de Nietzsche: pur encreuament de camins entre un passat i un futur fantasmal, un punt sostingut en el present, que és el buit. Aquest buit sense fonaments és el Temps que Baudelaire considera digne de ser representat..²⁹

Així, com dèiem més amunt, en aquesta fugida endavant de l'art dels nostres dies, proposo ara analitzar certs exemples de tractament del concepte de Temps i comentar com des del meu punt de vista aquests treballs ens ofereixen una sortida lúcida del “reduccionisme ultraliberal” a què semblen estar abocats...

Joseph Beuys

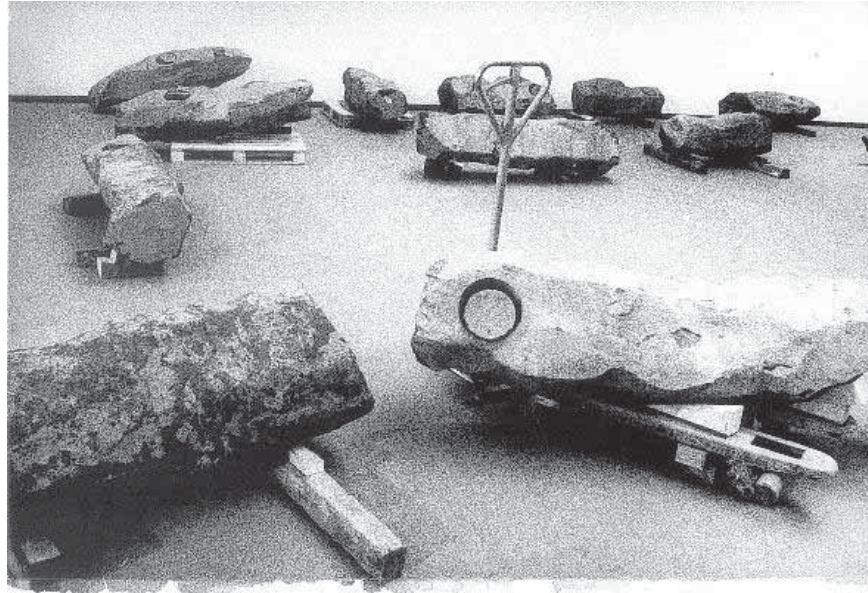
“no visquem de l'esperança, utilitzem les possibilitats”

²⁹ Fèlix de Azua Baudelaire y el artista de la vida moderna Pamiela Pamplona 1991 p.156



Joseph Beuys. **El final del S.XX 1983**

El Final del segle XX ha estat interpretat sovint com un monument xifrat de la fi del món -el final del segle XX- o com a expressió del desencís de l'artista al final de la seva vida. Jo no comparteixo aquesta interpretació. Allò que aquí es mostra no és la fi del món, sinó la fi d'una època: el materialisme ha arribat a la seva fi i això ho saben fins i tot les pedres. Pot semblar ingenu, però només a primera vista, perquè s'afirma que ho saben les pedres, no els homes, i això és una diferència important. Diferència que constitueix l'enigma d'aquests éssers de basalt. Què significa, d'altra banda, que les pedres saben alguna cosa? No hi ha resposta a...



Joseph Beuys. **El final del S.XX** 1983

aquesta pregunta des d'una visió materialista. Però segons el principi de la plàstica, descobert i desenvolupat per Beuys, sí que n'hi ha. El final del segle XX constitueix un revelador testimoni de com Beuys compleix amb la modernitat de manera efectiva. Els intents postmoderns d'inserir a Beuys dins de la modernitat – com un dels seus últims representants – són encertats a mitges, és a dir, erronis. És clar que Beuys tampoc és “postmodern”, és més aviat un superador de la modernitat.

Quan et proposes com a objectiu l'esperit, també tens una altra idea del temps...Veus que el temps a la terra és una realitat física. Que té lloc a l'espai. És la relació espai-temps de què parlava Einstein

Joseph Beuys mai va profetitzar res, i menys la fi del món. La resignació l'hi era tant aliena com el "principi d'esperança" i res li interessava menys que plantar escultures com a "monuments admonitoris", com a advertència o senzilla expressió de la tristesa. La seva intenció es situa a un altre nivell: el nivell de la demostració i la mobilització de forces reals i camps de forces, no exclusivament físics. En el seu centre s'hi troba la força llibertaria - no registrable físicament, però efectiva-, que en relació amb l'home té a veure, segons Beuys, amb l'ésser càlid. Efectivament, Beuys va considerar el Final del S.XX, que dona nom a aquesta escultura de pedres primigènies, com un incís, el tall del qual arriba a allò més profund –fins als fonaments- de la matèria i la pedra.



Joseph Beuys. **El final del S.XX** 1983

Tota la terra es veurà afectada per aquest incís, i també l'espècie humana. Les transformacions anunciades – i ja perceptibles avui, en ple final de segle-, són de naturalesa global i ens afecten a tots. La naturalesa real d'aquestes transformacions és l'energia humana. L'home és el seu causant. Dues formes

*d'energia xoquen en una perillosa desesperació a finals del S.XX: la de la naturalesa i la de l'antinaturalesa, és a dir, la naturalesa humana. La seva "teoria plàstica", o dins de la teoria de l'evolució que aquesta conté, cal considerar el fet dels orígens: un en passat, referit a l'evolució de la terra, de l'espai i del temps; un altre en futur, referit a l'home lliure, a l'anti-espai i a l'anti-temps. La consideració exclusiva de les categories del temps i de l'espai, que segons Beuys estan adscrites al pol del fred ...des d'ara –Beuys es refereix al final del S.XX- tot es fonamentarà sobre la llibertat de l'home -acceptada o no-. Tota la naturalesa, diu Beuys, serà d'una naturalesa feta per l'home....*³⁰

General Idea

Els textos onírics del trio d'artistes General Idea ens descriuen visions naïfs d'aquest treball que coincideix amb el títol de l'obra abans esmentada de Beuys. Ignoro si hi ha una referència expressa a l'obra de l'alemany, però només set anys separen les dues instal·lacions i hi ha una coincidència conceptual que va més enllà del títol. Es tracta de presentar una visió depauperada del nostre estat actual respecte de la relació amb l'entorn. Amb matisos, efectivament. Beuys es refereix a l'estat insuportable del materialisme del nostre món i *General Idea* ens presenta una

³⁰ Joseph Beuys Catàleg Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid 1994

visió molt més tendra -que no menys exasperada- amb un cert to de sarcasme -les foques de peluix a les quals no tenim accés- En ambdós treballs hi ha la voluntat de predicció davant de l'aproximació del final del Segle i aquest apropament es produeix des del sentiment de fracàs...

Allò a què sí fan referència els General Idea és a l'artista Romàntic per excel·lència Gaspard David Friedrich, i concretament a la seva pintura *El final de l'Esperança* de 1823, en una mena de re-lectura postmoderna que s'orienta cap al final d'aquesta visió del romanticisme, com un model estètic. *I aleshores, com si calqués l'amplada imperial dels seus dominis sense límits, decretà una vista marina d'un blanc de neu totalment enlluernador. El miratge d'una gran illa amb llenques de neu serrades que es movia a la deriva en la zona temperada de la cultura. Les restes d'un vaixell de poliestiré expandit no biodegradable proporcionaven botes salvavides a un trio de cries de foca blanques que suraven mar enllà cap a aigües més càlides. Uns icebergs de significat s'amagaven subliminalment i topaven amb les comprensions titàniques, com les seves tres víctimes frígides, com uns gossets de neu amfibis refrigerats – presumits i posats, muts, i astuts – col·locats com joguines de llana sobre un gran edredó àrtic.*



General Idea **Fin de Siècle** 1990

The Wreck of Hope (El naufragi de l'esperança)?³¹ *Esperàvem que no.
Els floquets de neu queien com un vel de cristalls en fileres incomputables.
L'inestable tauló vivent era gairebé blanc... un moment congelat en el temps, que
era el seu Fin de Siècle.*

³¹ “The Wreck of Hope” és el títol incorrecte d’una pintura de Caspar David Friedrich que correctament s’anomena “Polar Sea” (Mar Polar), 1823-1824. Les parts d’un naufragi són representades mentre desapareixen en un mar de llengües de gel cruixents. Hi ha proves que suggereixen que el nom del vaixell era “The hope” (L’esperança)

Després d'aquest canvi al blanc, ella munta una desfilada òptica: dos escuts de mitja lluna es mouen en l'espai com una nau d'extraterrestres; s'acoblen



de cap a cap. N'esdevenen un. La forma ara única roda en tres dimensions. És clarament una càpsula. I llavors, filera rere filera de caps multicolors, suren en el nostre camp de visió com follets animats. D'aquest univers neix PLAcEBO, i la cLINIQUE queda agrupada com una constel·lació...³²

Un vaixell naufragat sota masses de gel amuntegades. Aquestes són a primer pla i només per aquí o per allà s'endevina alguna resta del naufragi, les dimensions del qual queden senyalades per l'Iceberg. De la mateixa manera que no ens agrada la mort com a objecte de l'art pictòric, tampoc voldríem recomanar a un pintor³³ una visió de la Natura tan morta, uniforme i desèrtica. Com que no disposem d'escala de la mesura adequada per a aquests objectes, no en podem jutjar la veracitat; encara que, per analogia amb la

³² General Idea's Pharmacopia Catàleg General Idea Centre d'Art Santa Mònica BCN 1992

³³ Caspar David Friedrich "The Wreck of Hope"(El naufragi de l'esperança) 1823/24

*nostra experiència, trobem que les penques de gel no són suficientment transparents. Ni ens sembla creïble l'escuma blanquinosa que hi ha entre ells. Tampoc ens sembla correctament resolta la perspectiva amb què són representats els Icebergs llunyans. El cel ennuvolat, en canvi, és força encertat.(...) Després de ser exposat per primer cop l'any 1824, a Praga, el quadre "L'Oceà Glacial" de Friedrich apareix aquest text com a crítica de l'obra. És evident que el crític jutjava el quadre segons els criteris de la pintura realista de l'època i sembla no haver-ne comprès en absolut el vertader contingut, (...)...el crític nega que la mort i el desert puguin ésser objecte de la pintura i acaba la crítica amb la frase següent:
-M'agradaria poder fondre d'una vegada la pintura de gel del Pol Nordj.*

El dramàtic amuntegament de penques de gel en el centre del quadre el duu a uns límits d'hiperrealitat que el converteix en una peça didàctica sobre la caducitat de tota l'obra humana i de les forces elementals de la Naturalesa.

"L'Oceà Glacial" és extraordinari, precisament si se'l compara amb altres quadres de catàstrofes de l'època, com per exemple El naufragi de la Medusa de Géricault

*La solemnitat de la representació, la seva estructura quasi arquitectònica –les penques de gel formen una escala que fa pensar en les runes d’un temple – feren pensar al crític contemporani Börsch-Supan en una “evocació de la transcendència de l’etern, ja que el ritme de les hores i els dies no s’acompleix al Pol Nord. I les restes del vaixell, encastat en les penques de glaç que recorden un sepulcre, semblen evocar – en canvi – la caducitat de l’espècie humana... La meua impressió, en contra d’altres interpretacions, és lleugerament diferent: Les penques de glaç, inclinats i apuntant cap amunt en el centre del quadre, determinen formalment una composició monòtona; les muntanyes de gel sobre el fons blavós la repeteixen com un eco damunt la superfície blanca. El vaixell s’ha destrossat en aquest encontre. El conjunt s’eleva i sembla a punt d’enfonsar-se: els escalons d’aquest temple de la Natura aconduïxen al no-res.*³⁴

Gianni Motti

³⁴ Jens Christian Jensen Caspar David Friedrich Vida y Obra Blume BCN 1980



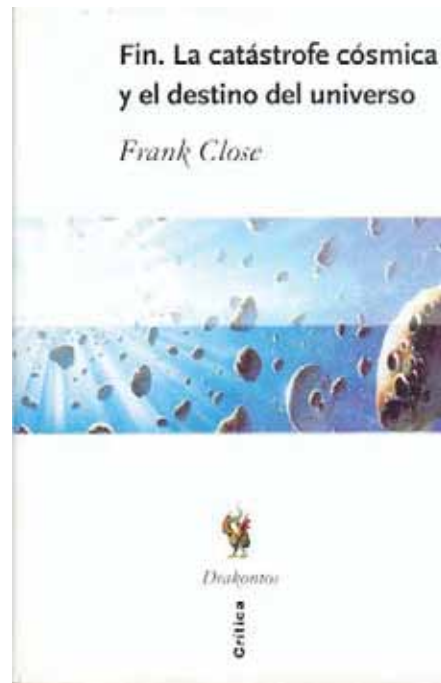
*Big crunch clock, (conte enrere de 5 milions d'anys fins a l'explosió del sol) 1999 80x15 cms³⁵.



La meva filla Paula davant de la Tour Eiffel a París 117 dies abans de l'any 2000

³⁵ *Big crunch clock, (conte enrere de 5 milions d'anys fins a l'explosió del sol) 1999 80x15 cms. L'ÀPIZ 173 Maig 2001

En la proliferació de rellotges digitals que a les imminències de l'any 2000, senyalaven el compte enrere de les hores, minuts i segons fins al nou segle-mil.lenni, aquest artista va proposar un comptador digital en el qual s'efectuava un



compte enrere però apuntat fins a la data teòrica de l'extinció del sol. Segons els càlculs efectuats pels científics, hi ha una dada estimativa que calcula l'energia alliberada pel sol i que preveu una vida de l'astre fins a cinc mil milions d'anys. L'artista Gianni Motti ens proposava d'aquesta manera una visió irònica de l'afany de mesurar el pas del temps fins aquesta data abstracte de l'any 2000 i apuntava més lluny, també des d'aquest sentiment finalista, cap a l'extinció total del sistema solar. És evident que es tracta d'una obra amb una forta càrrega conceptual, de crítica si es vol, cap aquesta psicosi finalista i

mil.lenarista,, però el fet d'observar el comptador proposava una sensació molt física, molt apropiada a l'experiència. Els nombres del final del rellotge, que canviaven a una velocitat il·legible, donaven una idea "real" de la velocitat del pas

del temps. El Temps transcorre per les nostres vides cap a un final. Se'ns feia una referència al final absolut, però alhora, la insistència lumínica i el títol de l'obra proposen una visió de final de totes les coses d'aquesta vida.

En aquest sentit és una obra que defuig la visió reduccionista d'un fragment de temps, convencional i fictici, en l'acumulació de celebracions cap al nou mil.lenni. però ens fa avinent un altre transcórrer inexorable del temps a una escala universal. Projectem damunt totes les coses que coneixem la nostra reduïda experiència personal, com ho fem també cap al temps de l'Univers, per aquesta mateixa raó l'Univers mateix està morint...El *big crunch* és l'instant aquell en què l'univers es col·lapsarà sobre si mateix després d'haver perdut la inèrcia expansiva proporcionada per l'instant d'energia inicial: el big bang. Així doncs, el comptador de Motti és l'indicador del temps que resta entre aquest interval del néixer i el morir del nostre sistema planetari. Caldria dir que en realitat el big crunch es refereix al col.lapse de l'Univers, mentre que l'edat del sol no ha de coincidir amb aquest episodi. S'entén que es tracta d'una llicència poètica que reforça aquesta idea de previsió anunciada d'un final catastròfic....

Juan Carlos Román

Estem acabant un segle, un més que, com tots els segles, acabarà igual, ple i buit, amb memòria i sense objectius, amb impaciència per a saber que farem a



les properes dècades i alhora, amb la decadència de pensar que costa molt bastir-se un futur. Tots els paràmetres ja han estat revisats i visitats, hi ha un fàstic, una desgana en el fet de produir Farts d'imatges, tips de temes, d'objectes, en definitiva cansats por una oferta buida de la indústria de la banalitat.

L'esgotament i la pèrdua de seducció d'aquests fetitxes de la nostra cultura, consumits i sense poder de convocatòria, acostumen a tenir formes complexes de ressuscitar l'interès d'una societat a l'espera de les campanades d'una Nova Era.

*És cert que som ingenus i pessimistes i de tant en tant ens refugiem en allò imaginari, en allò artificial, en allò virtual, en el nostre pensament...i aquests gests corresponen a un exercici d'existència, a un comportament vital....*³⁶

Aquests textos d'un artista basc poden molt bé acompanyar aquesta mena de confluència entre el final d'un segle i el final d'uns models artístics basats en la mimesi estètica. Si hi ha alguna cosa que l'art de després de l'art ha de fer amb convicció és atrevir-se a manifestar el seu cansament , el seu esgotament i la seva saturació; cansament, esgotament i saturació de la mateixa idea de temporalitat; el treball de Juan Carlos Román es mou en aquesta línia *deconstructivista*, de l'estètica idealista i els valors essencials.

Roman cultiva allò que se n'ha dit l'*art de l'apropiació* o la *deriva intertextual*. Es tracta d'un treball ple de referències a grans figures de l'art del S.XX -Manzoni, Beuys etc. Però també és un artista - em centraré només en un parell de treballs sobre el concepte de temps- que és capaç de proposar una visió molt poètica d'aquestes *cites*. Voldria començar per aquesta “pintura”, en la qual una xifra brodada : 977.875.248 es refereix a la quantitat de segons que resten, en el

³⁶ textos del catàleg de Juan Carlos Román 1990-99 Gureartea 98 Eusko Jaurlaritz . Kultura Saila 1998 p. 56

moment de fer l'obra, fins a la xifra rodona de l'any 2000. L'obra està datada el 5 de gener de l'any 1969, i al contrari de la peça anterior de Motti podem percebre la immobilitat d'aquesta xifra que, més que parlar d'un temps anunciat -l'any 2000- parla del dia i l'any en què la peça està feta. La seva extraordinària pulcritud, la lenta execució del brodat de les xifres poden servir de contrapunt al cartell lluminós de l'obra anterior, sense el frenetisme vertiginós dels dígitos. . En aquesta obra de Román hi ha la lenta espera d'aquest Temps que es en el futur, al mirar l'obra, sempre, tindrem congelada la imatge d'aquell 2000 que està encara per venir...

En l'agrupació següent de treballs de Román hi ha la mateixa idea. Però aquesta vegada les xifres remetent a una mesura temporal que enllaça la xifra cobrejada i lluminosa del final del segle/mil·lenni, amb determinats esdeveniments relacionats amb el món de l'art que l'artista ha volgut atrapar.

D'esquerra a dreta i de dalt a baix, les diferents xifres, de format regular però de color diferent es refereixen a:



*11.595.312.846 segons pel 2000 26 de juliol 1632. A causa d'una aposta feta l'any anterior per dos individus al voltant de la supervivència per al proper any de cent notables d'Amsterdam - entre els quals es trobava Rembrandt - aquest rep la visita d'un notari que pot testificar haver-lo trobat en vida i amb salut excel·lent. 1997 Brodat sobre lli 45x35 cms.

*3.967.228.837 segons per al 2000 15 d'abril del 1874. Primera exposició de la *Société Cooperative des Artistes Peintres, Sculpteurs i Graveurs*, organitzada als estudis del fotògraf Nadar, 1997 Brodat sobre lli 45x35 cms

*.996.537.622 segons per al 2000.3 de juny de 1968. Valerie Solanas dispara a Andy Warhol. Una bala va travessar sis quadres que ara es diuen *Marilyns tirotejades*, 1997 Brodat sobre lli 45x35

* 252.454.417 segons per al 2000 24 d'abril del 1960. Manzoni decreta obra d'art la sabata dreta de Franco Angeli, 1997 Brodat sobre lli, 45x35

* 4.312.310.402 segons per al 2000, 15 de maig del 1863. *Le déjeuner sur l'herbe* apareix al primer *Salón des Refusés*, i provoca un gran escàndol, 1997 Brodat sobre lli 45x35

* 1.171.670.466 segons per al 2000.15 de novembre del 1962 A Paris s'inaugura l'exposició de Jasper Johns a la galeria Marcelle Dupuis, al pis 1er , 37 de la quai des Grans Augustins.Just a sobre del restaurant Le Relais Buisson, 1997 Brodat sobre lli 45x35 cms.

* 1.140.134.439 segons per al 2000 15 de novembre del 1963. Robert Morris fa certificar davant de notari un Staterment of aesthetic withdrawal, en virtut del qual fa saber que tota qualitat i tot contingut estètic han estat retirats de la seva construcció titulada "Litanies", a partir d'aquesta data 1997 Brodat sobre lli, 45 X 35 cm.

* 198.633.609 segons per al 2000. 16 de setembre del 1993. Brea publica: "Por un arte no banal. - Manifiesto-", 1997.Brodat sobre lli, 45 X 35 cm.

* 636.508.801 segons per al 2000. 1de novembre del 1979.Sopar a l'ambaixada alemanya en honor de Beuys, Warholl arriba tard i es perd la seva conferència sobre l'excrement, 1997 Brodat sobre lli, 45x35 cms.

* 88.401.602 segons per al 2000. 13 de març del 1997
Juan Carlos Roman inaugura en la Galeria Moriarty de Madrid la exposició: El sonámbulo Magnético, 1997 Brodat sobre lli, 45 X 35 cm

* 1.263.772.807 segons per al 2000. 15 de desembre del 1959
Duchamp concep la idea de la primera sala amb l'entrada en forma de vagina de cautxú, mal feta, però evocadora, 1997
Brodat sobre lli 45x35 cms.

*36.681.642 segons pel 2000 29 d'octubre del 1979
Warhol decideix fotografar-se de dona, 1997
Brodat sobre lli 45x35 cms.

*860.457.618 segons per al 2000. 25 de setembre del 1972
Broodthaers escriu a Beuys, 1997
Brodat sobre lli 45x35 cms.

*2.540.505.622 segons per al 2000 1 de juliol del 1919
Breton obté el diploma de metge auxiliar, 1997
Brodats sobre lli 45x35 cms.

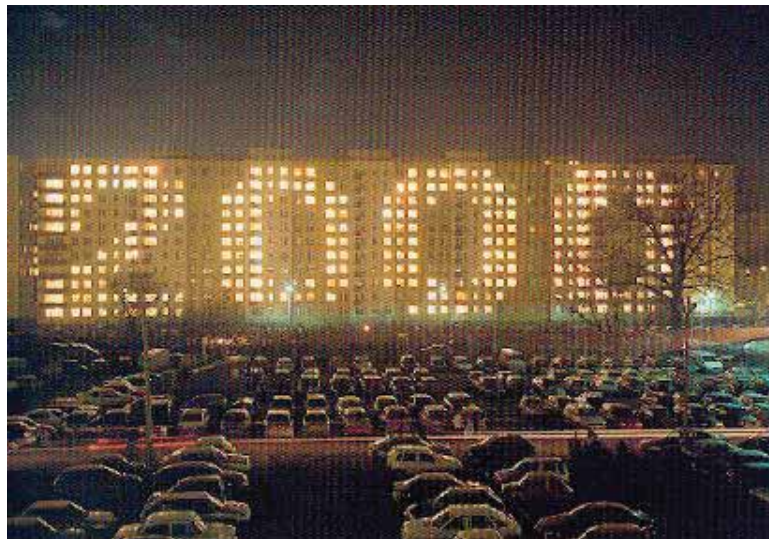
*977.875.248 segons per al 2000 5 de gener de 1969
Exposició organitzada per Seth Siegelaub a Nova York, Barry, Huebler, Kosuth y Weiner, coneguda amb el nom de January Show 1997
Brodats sobre lli 45x35 cms

*2.668.118.422 segons per al 2000. 15 de juny del 1915
Duchamp embarca amb destí als Estats Units per primer cop, 1997
Brodats sobre lli 45x35 cms.

Pavet Althamer

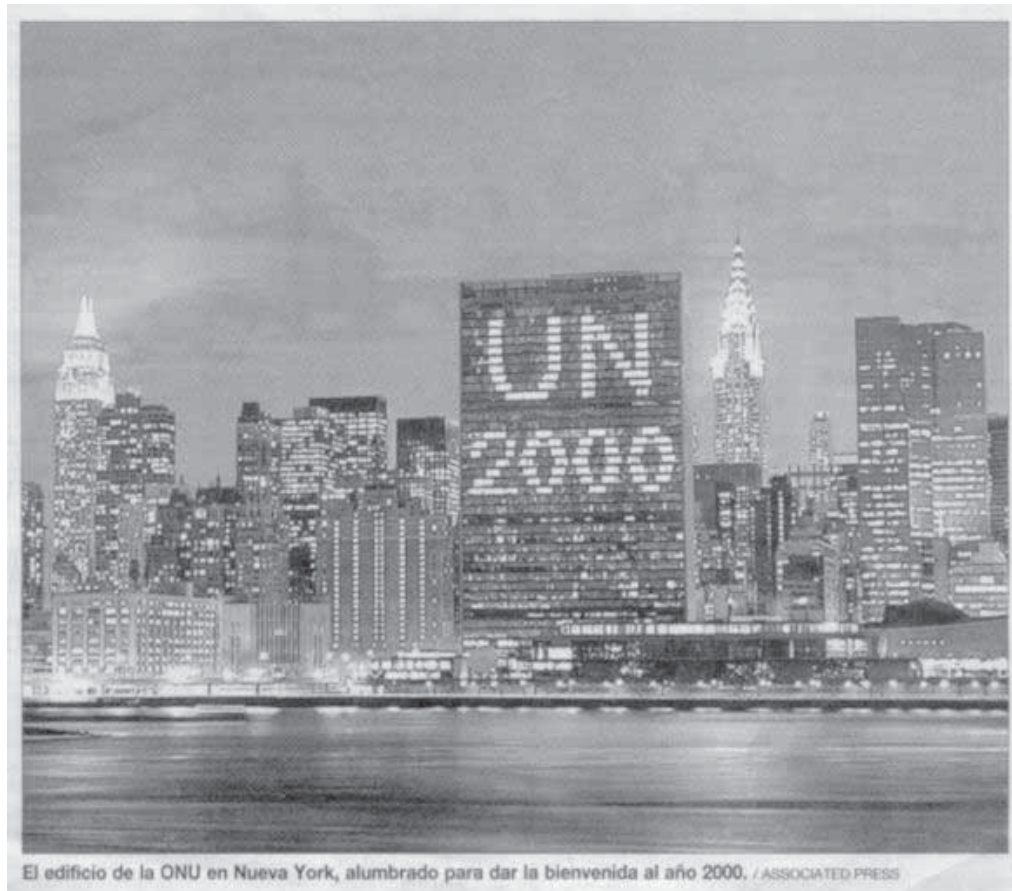
Aquest és un “treball” que l’artista va realitzar coincident amb l’arribada de l’any 2000. El seu treball té lloc generalment a l’espai públic i intenta de trencar la frontera entre la realitat “preparada” i la realitat “bruta” . Realitza “accions” a ple carrer on els “actors” actuen sense que aquest fet es pugui separar de la vida normal del carrer. Una parella asseguda en un banc, un noi tocant l’oboè al carrer....situacions que l’artista disposa, filma o fotografia des de la discreció..

Aquest treball de Varsòvia consistia en la disposició ordenada de les il.luminacions domèstiques d'un edifici de pisos per a formar la xifra 2000. La l'aparença d'aquest treball amb intenció artística i el realitzat per l'edifici de la ONU de N.Y. és gairebé idèntica. Només hi ha una diferència: el suport sobre la qual s'escriu. L'artista va utilitzar un bloc d'habitatges populars, un adotzenat edifici de classe treballadora d'onze plantes d'alçada, que saludava també l'entrada al nou segle/mil.lenni, erigint-se per uns instants efímers en el senyal imminent d'entrada a una nova era, en certa manera s'erigia en una celebració alternativa, proposada des dels països emergents del capitalisme...



Pavet Althamer **Bródno 2000, event in Warsaw**

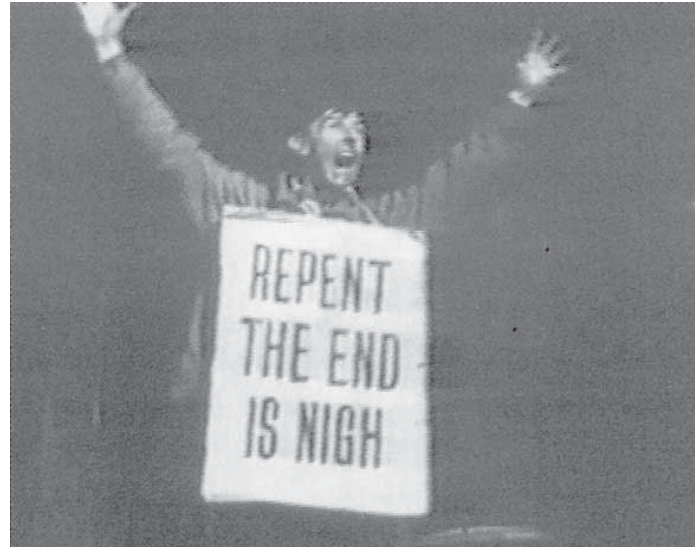
És una peça que parla del Temps, no senzillament del temps del calendari, del temps com a efemèride, a la manera triomfal de l'edifici de les Nacions Unides, sinó del temps “real” de les classes populars, del discórrer “materialista” de la història....



El edificio de la ONU en Nueva York, alumbrado para dar la bienvenida al año 2000. / ASSOCIATED PRESS

Christoph Draeger

Christoph Draeger és un artista que serà comentat especialment al Capítol 11 en parlar de la imatge de la catàstrofe. Aquest suïss, que actualment està establert als Estats Units té una especial atracció pels llocs i situacions en què ha esdevingut un accident. Aquesta imatge extreta d'un vídeo de 20 minuts de durada ens mostra un personatge apocalíptic que anuncia la fi dels temps i que predica el penediment.



Christoph Draeger **Apocalypse now**, Video VHS 20 min³⁷.

Fa una clara evocació als predicadors messiànics de sectes mil·lenaristes i hi mescla imatges de la pel·lícula de Coppola amb imatges de la vida quotidiana americana, i especialment d'aquesta proliferació de predicadors mediàtics que transmeten una visió catastrofista de la tecnologia i dels models de vida occidental.

³⁷ Christopher Draeger Disaster Zone Zeppelin Museum Friedrichshafen Germany 1999



Christoph Draeger 18.250 dies després d'Hiroshima 1995



18.250 dies després de Nagasaki, 1995

Tomoko Takahasi

Tomoko Takahasy és un artista que ja he comentat al capítol anterior en parlar dels artistes del caos i del final de l'art. Ara presento aquesta imatge d'una peça que forma part de la seva instal.lació Tornado Piece de la Galeria Mary Boone de N.Y. en què a sobre d'una taula farcida d'elements desordenats hi apareixen una

quantitat considerable d'esferes de rellotge. En aquesta obsessió per situar una complexa trama d'elements caòtics, amb una acurada disposició que fa que l'espectador pugui deambular-hi com si es tractés de contemplar els efectes d'una catàstrofe,



Tomoko Takahashi **A table piece** 1989

Takahashi disposa sobre aquesta tauleta precària tota una col·lecció de rellotges desmembrats que mostren diferències horàries. Aquesta persistència d'elements horaris és present a la totalitat de la instal·lació, encara que aquí en aquest fragment es fa més present, ens són més propers pel fet d'estar disposats a una certa alçada...

Takahashy, al proposar aquesta visió d'un desastre, hi inclou també la idea de finalització d'un Temps. Es tracta del temps en la seva categoria ordenada; allò que fa per sobre de tot és una transposició del temps ordenat per a crear un altra percepció del temps. Hi ha un abans i un després d'aquell instant catastròfic. Aquí la instal·lació es converteix en fotografia d'aquell instant i el temps hi queda congelat en la seva naturalitat....

Matthew McCaslin's

Aquesta obra també es refereix al concepte del Temps en la seva accepció finalista. Veiem una col·lecció de monitors de diferents mides a través dels quals es contempla, a temps real, la posta del sol, mentre que per davant, unes esferes de rellotge també mesuren el temps real. La instal·lació es veu emfatitzada per uns grans reflectors que, a la manera de sols ixents, creen una sensació inversa a les imatges que ens mostren els monitors...



Matthew McCaslin's 48 hours in a day

Thomas Hirschhorn

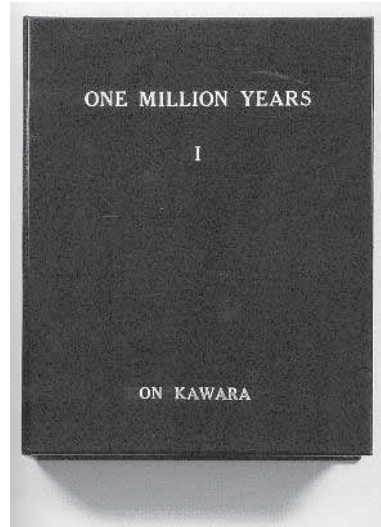


Thomas Hirschhorn **Swis Made** 1999³⁸

On Kawara

El treball d'On Kawara tot i que es centra exclusivament en el concepte de Temps ho fa des d'una vessant purament conceptual. Recordo haver vist els pulcres quadres a l'oli de Kawara, aquelles xifres perfectament retolades que fixaven per al futur un dia en la història i la biografia de l'artista. Pintures sense tema: una sola xifra damunt d'una tela de mesures sempre regulars, perfectament pintada a la qual l'artista s'havia aplicat al llarg de tot un dia de la seva vida...

³⁸ Edition for Parket PARKET n° 57 1999



On Kawara **One Million Years** Vol I 1998-1970

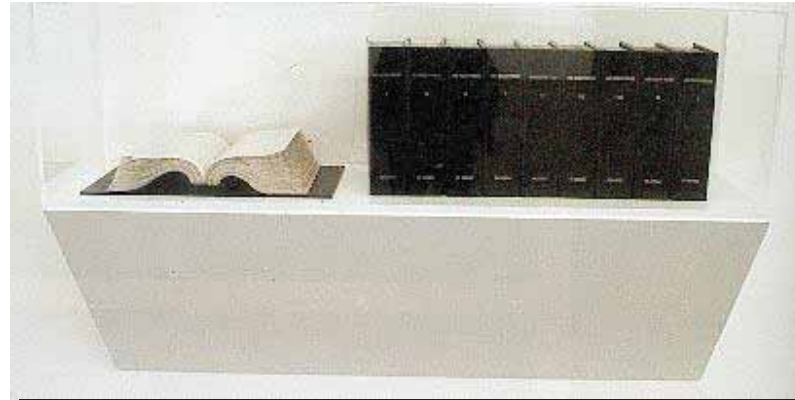
Dies de la vida de l'autor que havien tingut "l'oportunitat de passar a la posteritat..". Dies... la grafia dels quals es converteix en "tema" de la pintura. Es tracta d'un recurs conceptual que ens convida a reflexionar sobre el sentit de la representació; es tracta d'una representació purament abstracte d'una mesura de temps. On Kawara deu ser l'artista que més s'ha aplicat a transformar el temor, la consciència del pas del temps , a la manera dels *vanitas* en els períodes de la història de l'art en què el pintor expressava el pas inexorable del temps, el pes de la seva càrrega...les seves xifres són la clara evidència del pas del temps i alhora la

fixació més escandalosa de la seva mort, del seu final. Cada pintura d'On Kawara es manté com un registre congelat d'un temps fugit, d'un temps mort. D'un temps final. Aquelles pintures precises, de perfils increïbles que recordo haver vist al Museu d'Art de Frankfurt són una de les imatges més lúcides que l'art dels nostres temps ha expressat pel que fa a la consciència de transitorietat. M'atreviria a dir que és, en translació filosòfica, un dels millors exemples de la consciència de vacuïtat de l'home contemporani davant l'abisme dels Temps i de l'espai que ens han presentat el coneixement i la ciència del nostre temps.

El treball que On Kawara ha presentat a la darrera Documenta de Kassel³⁹ ha estat el seu ja conegut *Un milió d'anys*. Aquesta obra, en vint volums enquadernats, que l'artista ha escrit com el registre obsessiu d'una quantitat de Temps inabastable, consisteix en la concatenació escrita de les xifres d'un milió d'anys. Un milió d'anys abans de la nostra Era i un milió d'anys després de la nostra Era. Evidentment, no tots els volums han estat produïts al mateix temps. La primera fase, la del passat: *One Million Years –Past* que va des de l'any 998.031

³⁹ Documenta 11 Kassel juny-setembre del 2002 (veure catàleg de l'edició)

a.C fins al 1969 a.D. va ser editada l'any 1970, la fase del futur *One Million Years* – *Future* fou editada el 1998 i anava des de l'any 1999 a.D. fins al 1.001.998 a.D.⁴⁰

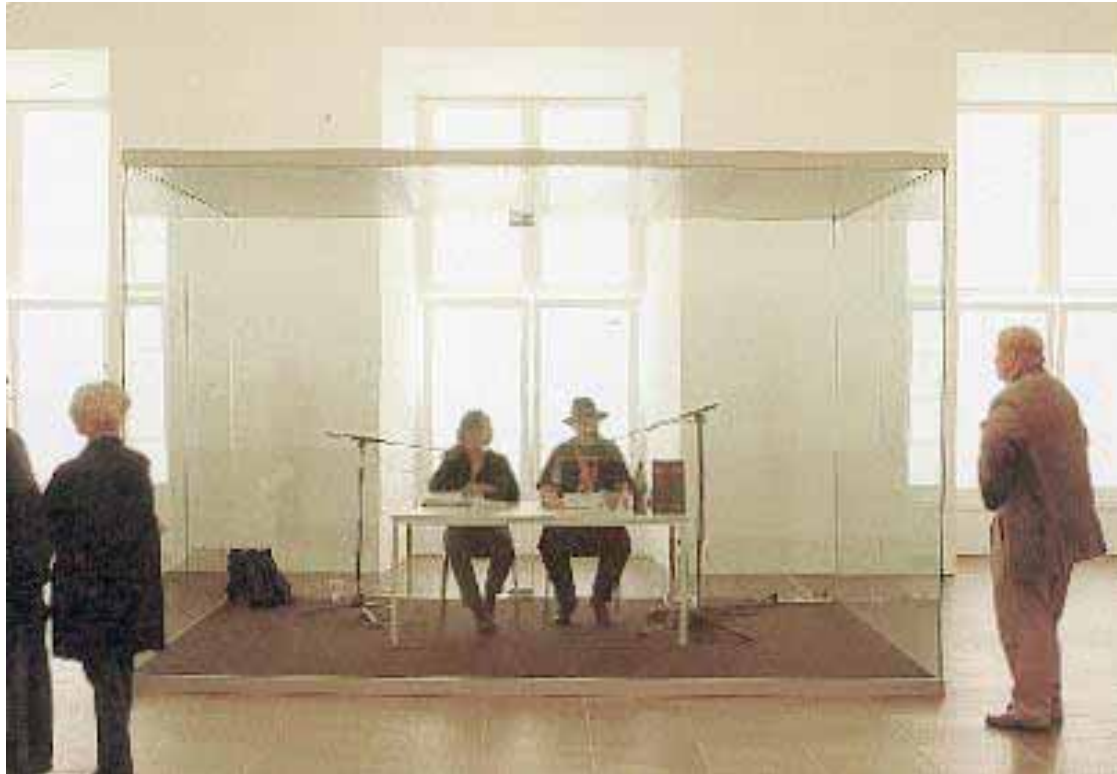


On Kawara **One Million Years** 10 volums 1998-1970

La Instal·lació-Performance que Kawara va presentar a la darrera Documenta consistia en una vitrina de vidre situada a la porta al vestíbul del Friedericianum Museum. La vitrina disposava de tecnologia de gravació sonora una taula dues cadires on s'instal·laven dos personatges que lentament, amb veu clara i amb una acurada vocalització anglesa, anaven llegint les xifres dels anys del ONE

⁴⁰ pel que fa a la determinació a.D, després de les xifres que fan referència al nostre temps vull creure que fan una ullada conceptual a la Documenta. No he pogut esbrinar, per ara, en cap document l'exacte significat que Kawara dóna a les inicials....penso que podria dir after Documenta, bo i utilitzant el temps d'aquest certamen com una referència temporal digne ser comptabilitzada des dels significats d'una obra artística...*Si no e vero e ben trobatto...*

MILLION YEARS. Es tractava de l'espectacle públic de la gravació en C.D. del milió d'anys.



On Kawara **One Million Years** Instal·lació i performance a la Documenta 11 Kassel 2002

Els espectadors assistien atònits a la recitació cadenciosa, monòtona i desafectada dels dos personatges de l'interior de la vitrina que, en cap moment perdien la concentració i no es deixaven alterar per la presència multitudinària o desèrtica, -depenent dels horaris- de la seva audiència.

Els anys s'anaven succeint a l'interior de la cabina de gravació com s'anaven succeint els diferents visitants al voltant del gran cub de vidre..

Els espectadors, quan s'apercebién de les característiques del treball podien sentir aquesta angúnia imparable que dóna ser plenament conscient del pas del Temps, també de la seva caducitat immediata...

OBRA PERSONAL RELACIONADA AMB EL CONCEPTE DE TEMPS

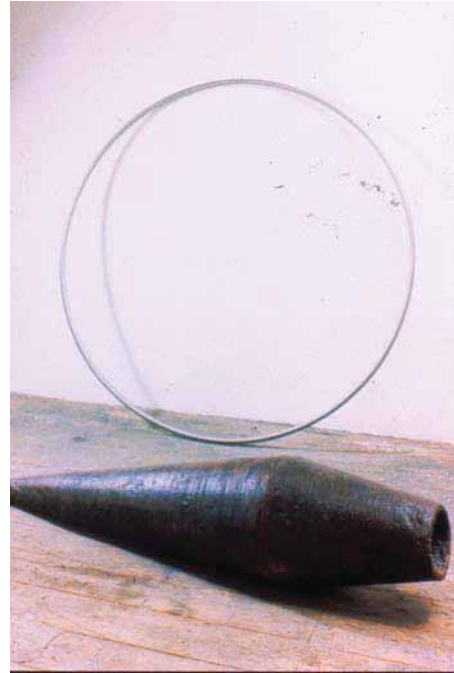
Arribat aquest punt, voldria introduir unes imatges de treballs propis que participen del concepte de Temps. Es tracta de treballs recents en els quals s'hi mostra una intenció diversa que va des d'una actitud estrictament material fins a una altra d'intencionalitat més etèria... He de dir que, en certa manera, a tot el meu treball hi ha una velada motivació esperonada per la consciència del Temps. La meua particular patologia de registrar de forma més o menys consecutiva el pas del temps de la vida, en una mena de dietari/bloc de notes/d'esbossos es pot interpretar com una fixació sobre el tema. Què es la producció artística consecutiva, al llarg dels anys, sinó una crònica -paraula d'origen grec, Kronos, temps- del nostre pas

per aquest món, un registre de l'angoixa de saber que el temps s'escola? Una necessitat de deixar empremta ...?



In saecula saeculorum, 1990

Implícit o explícit el Temps viatja per dessota la meva obra, com l'aigua subterrània... i penso en treballs com *In saecula saeculorum*, de l'any 1990 en què la intenció ja s'explicitava en el títol de l'obra. Es tractava aquí de presentar determinades estructures formals que apareixen en la iconografia científica a l'hora de representar les complexitats profundes de la temàtica temporal.



Vita Brevis i Ars Longa de 1990

D'altres treballs com *Ars longa*....i *Vita brevis*....també del 1990 , ambdós en formigó i acer inoxidable, insistien en verbalitzar aquesta preocupació - o aquesta atenció -, sobre el pas del temps, la seva relativitat, la seva presència indestruïble en el fet de la creació, en qualsevol manifestació de la cultura humana.... Però ara em centraré en uns treballs últims, que per la seva proximitat amb la fi del segle/mil·lenni tenen una més clara vinculació amb la utilització del temps com un material específic.

NO-TEMPS

Dues dates: 5 i 14 d'octubre de 1582. Intermedi de temps cronològic englotit entre dos intents racionals de dominar el temps real des de Juli Cèsar fins al Papa Gregori XIII. Què n'hem de fer sinó dels dies reals, de les 10 plaques esculpides, per tant reals o viscudes? O no? -Una reflexió sobre l'angoixa de la manipulació del Temps-.⁴¹



No-temps Fusta i marbre 2001

Efectivament, aquesta peça que presenta deu plaques de marbre blanc amb deu inscripcions de dates “inexistents”, i suportades sobre tres cavallets és una proposta de reflexió sobre la relativitat de la mesura del temps. Aquest temps

⁴¹ Arnau Puig LES ESCULTURES DE SALVADOR JUANPERE Catàleg Galeria Artloft, novembre del 2002

cronològic que la cultura i la civilització humanes ha volgut dominar i mesurar
escrupulosament, no se'ns escapa...?



No-temps fusta i marbre 2001

*Les deu xifres corresponen als deu dies que es van “arrencar” del
calendari, quan en el S.XVI el Papa Gregori XIII va encarregar la reforma*

*d'aquest. Aquesta solució dràstica va ser proposada per a adequar els desajustos del calendari anterior, el calendari Julià, amb les observacions més afinades sobre el desplaçament de planetes que, mica en mica, creaven un desajust entre el temps astrològic i el temps del calendari.*⁴²

FALSOS TEMPS

Aquesta obra consta de tres dibuixos en els quals es presenten tres dates relatives al Temps i que la història ha demostrat errònies.

La primera es refereix al 23 d'octubre de l'any 4004 a.c. Durant molts anys la cronologia oficial de l'Església catòlica va adjudicar a aquesta data la categoria d'Inici dels Temps. Avui sabem que per a la cultura científica dels segles medievals, mil anys representaven un període de temps inimaginablement llarg. Així que, amb l'intent científista de situar el dia -i l'hora- de la creació del món els doctors de l'Església, bo i seguint la peregrina hipòtesi de les genealogies de Crist, és a dir, tirant enrere per les cites bíbliques de l'ascendència del rei David, van

⁴² per a més informació sobre el tema: L'any 2000 i les escales del Temps per Stephan Jay Gould a La fi dels Temps Anagrama BCN 1999 p. 19

arribar a situar en aquesta data precisa la creació del món per part de Déu. Tal esdeveniment havia tingut lloc el 23 d'octubre del 4004, a les tres de la tarda.

Avui dia mirem amb una certa tendresa aquesta hipòtesi descabellada i la podem ajuntar al cúmul de grans errors científics. Les teories del Big Bang ens diuen que l'origen del món, de l'Univers fins i tot, és tan allunyat de nosaltres que l'aparició de l'espècie humana només ocuparia els darrers segons d'un discórrer de vint-i-quatre hores....Això ens fa veure la immensitat de Temps que ens precedeix fins arribar al gran Origen, si és que aquest *gran origen* va tenir lloc, com també ara s'especula en parlar d'un Univers amb ondulacions, etc.



Falsos temps: Initio 23 X 4004 a.C. 1999-2000

Com més avancem científicament amb els instruments de mesura del nostre Temps, menys sabem -paradoxalment- del temps que ens precedeix.

El segon dibuix de la sèrie fa referència a la por de la fi del món a l'any mil. La cultura popular ens diu que davant de la imminència del primer mil·lenni el món va quedar pres d'una terrible por a la catàstrofe còsmica.



Falsos temps Finis 1-1-1000. 1999-2000

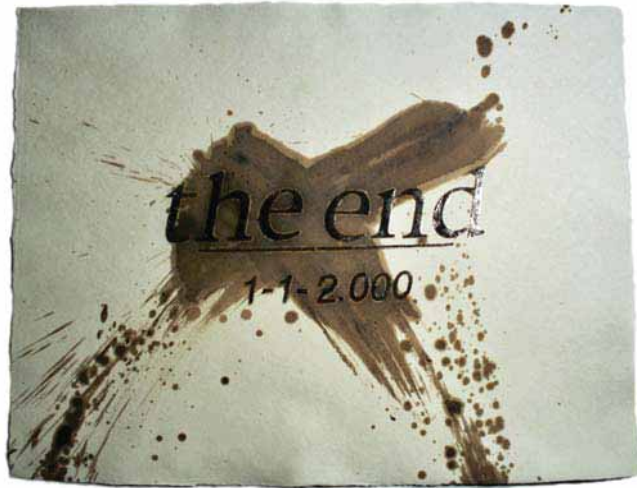
Avui relativitzem aquesta creença, sabem que el món que podia tenir accés a aquesta xifra era molt reduït i que , tal com ens ha dit Georges Duby *les*

*pors de l'any mil van ser una invenció dels S.XVII i XVII...*⁴³. El cas és que també sobre aquest prejudici podem traçar l'enèrgica creu de la falsedat...

Aquest tercer dibuix de la sèrie va estar realitzat per a servir de comprovació de les noves pors milenaristes dels nostres dies. Molt alegrement, molt festivament, el món occidental -avui diríem que pràcticament tot el Planeta- es preparava pel traspàs de l'any 1999 al 2000. Enmig de les disposicions festives, soterràniament apareixen els temors ancestrals. Grups, sectes i altres paranoies disposaven les seves ritualitzacions i els seus, en alguns casos, holocausts...

Aquest dibuix va estar fet els darrers dies de l'any 1999 i la primera cosa que vaig fer l'any 2000, el dia 1 de gener a primera hora del matí, va ser traçar la creu a sobre de la xifra...una acció divertida. El temps seguia el seu camí inexorable cap algun lloc, la fletxa temporal seguia el seu curs indefallible l'art en vol donar testimoni....

⁴³ Georges Duby Año 1000, año 2000 la huella de nuestros miedos Andres Bello Editorial Santiago de Chile 1995



Falsos temps The End 1-1-2000. 1999-2000

Vull aclarir que el tipus de lletra, així com l'idioma utilitzat en els dibuixos es correspondria a l'etapa històrica a la qual es refereixen...

TEMPS

Aquesta obra va ser realitzada per a estar inclosa en una exposició col·lectiva de la Galeria Lluçia Homs de Barcelona, l'any 2001. L'escultura ordena la paraula TEMPS en cinc fragments de pedra individuals. Cada lletra de la paraula duu una placa de bronze en la qual hi ha gravades la data i l'hora de realització de cada lletra.

La peça fa una ullada a aquesta voluntat de vincular el propi treball artístic amb el temps concret. Malgrat la inclusió dins d'un fragment de temps concret: el del context temporal, cultural i històric, volem que aquests transcendeixin la pròpia temporalitat. L'escultura duu inclosa –més enllà de la seva datació convencional- l'especificitat temporal, el dia i hora de finalització de cada una de les lletres que formen l'escultura.



Temps, marbre i bronze 2002 Col·lecció particular, Barcelona

CAPÍTOL VII

LA IMATGE DE LA FI DE L'ART, L'ART DESPRÉS DE LA FI DE L'ART

- a) **Avantguarda/Modernitat/Postmodernitat i Crisi**
- b) Fi de l'Art /Fi del paradigma mimètic
- c) Art i Artistes després de l'art i els artistes

Cualquier hipotético fin del arte será el comienzo de un arte nuevo.
Hans -G. Gadamer

AVANTGUARDA/MODERNITAT/POSTMODERNITAT I CRISI

Ningú sap gran cosa en aquest ocàs secular perquè tot final de segle comporta un salt cap al buit; un parèntesi entre les llums ja il·lustrades i la ignorància sobre la pròxima il·luminació. La pintura, la música, l'arquitectura la vestimenta babydoll..., el planeta Gaia, es conjuguen en aquest temps del cinema negre, la roba negra, el diner negre, els llibres sobre qualsevol cosa, esperant que el finestral dels zeros de l'any 2000 hi aporti alguna claredat. La cultura, la creació, la clientela, la política seran aviat dins de la historiografia, el testimoni de les confusions i els empatxos d'aquest segle del consum, coincident amb el consum del segle. Un cop que els ciutadans s'han convertit en clients, la creació s'ha convertit en producció, la cultura en informació, la política en gestió i el pervenir en una entelèquia, la societat no sap de si mateixa sinó a través de les notícies del mercat, que ha passat a ser no una institució alternativa, sinó la referència dominant del valor...¹

¹ Vicente Verdú La cultura ha emigrado de si misma. Especial el País 2000 Protagonistas del siglo XX

*A los modernos de ahora el culto a Beuys les garantiza una tranquilidad semejante a la que debía sentir un rico de medio pelo de los años cincuenta admirando a Salvador Dalí. Beuys, igual que Dalí, es al mismo tiempo una encarnación y una parodia, la consecuencia última de la adoración embobada por todas las extravagancias del genio, la parodia terminal de todos los atrevimientos y las negaciones y los juegos de manos de las vanguardias...frente a la inteligencia creadora, éstas rápidas banalidades del ingenio: el lavabo de Marcel Duchamp, la lata de sopa de Warhol fueron bromas ingeniosas, pero a esas alturas del siglo ya van perdiendo la gracia...y no dentro de mucho tiempo Joseph Beuys, en lugar de un fraude, será tan solo una antigualla.*²



Mi amigo Marcos, que es un muchacho inteligente, un muchacho al que aprecio desde hace tiempo, ingeniero aeronáutico, muy bien situado, forma parte de esos nuevos intelectuales que no se contentan sólo con ser enemigos de la modernidad, sino que además se enorgullecen de ello.

ARTE
JAZSMINA REZA.

Daniel Bell, (USA 1919), *professor de ciència política (...)* va avançar allò que ja avui és una realitat: la crisi de les ideologies que deien perseguir l'emancipació del gènere humà: la consolidació dels valors i les mentalitats liberals; l'aparició de la societat del coneixement i la informació: LA FALLIDA D'UNES AVANTGUARDES ARTÍSTIQUES CONDEMNADES A COPIAR-SE A SI MATEIXES...
La Vanguardia, Daniel Bell³

² Antonio Muñoz Molina Descrédito del gurú EL PAIS miércoles 6 de abril de 1994

³ Daniel Bell "El fin de las ideologías" Alianza

Un recull de tòpics més o menys usuals, una certa habilitat per la ironia simpàtica, una certa demagògia discursiva sembla que ha emergit en els darrers temps pel que fa a la percepció sobre l'art "d'avantguarda". Tot això comptant amb l'habitual mutisme conseqüent dels artistes que, o no tenim accés als canals d'opinió, o no tenim l'habilitat dialèctica per a respondre ,o senzillament ens apliquem a treballar més enllà de les vel·leïtats catastrofistes dels intel·lectuals.^{NOTA} Per tant, haurem d'acceptar les investides cícliques d'aquesta cronitzada *crisi* de les arts com un estadi connatural al mateix procés de la creativitat, com un sistema infiltrat als propis mecanismes de la creació que, d'altra banda ja és un fenomen històric prou RECURRENT A LA HISTÒRIA DE L'ART .

Però no és aquest aspecte de CRISI el que m'interessa ara analitzar. Ni com aquesta suposada *crisi cronitzada* en l'art dels nostres dies es despatxa en obscures ramificacions històriques o intel·lectuals; l'estat de crisi present a les arts és una mena de Guadiana que va emergint i que queda desterrada per successives

^{NOTA} En el moment de compaginar aquest capítol apareix a la premsa un text que contesta, diem, de manera raonada aquest tipus d'investides discursives contra l'art d'avantguarda i el silenci del món lletraferit. Es tracta d'un article de Josep Ramoneda titulat El arte y sus enterradores, veure EL PAIS martes 19 de noviembre de 2002

aparicions de nous llenguatges o noves formulacions...ja ho ha dit Antonio Gramsci: *Les crisis es produeixen precisament perquè allò vell s'exhaureix i allò nou no aconsegueix néixer; en aquest interregne apareixen una gran diversitat de símptomes mòrbids...*⁴

Quins són aquests símptomes mòrbids..? ..

Crisi presentada per la postmodernitat com un estadi en el qual viure confortablement instal·lats. La crisi i el seu llenguatge com un paisatge que ha esperonat i ha configurat molta imatgeria de la creativitat de finals del S.XX..

Primerament, què es això que en diem crisi...?Segons el diccionari una *crisi és una situació circumstancialment dolenta o difícil d'una persona, una empresa, un afer, una política, etc..* . El diccionari de l'Enciclopèdia catalana dona aquesta definició i associa a continuació el concepte de crisi als processos de l'economia i la salut però en cap manera ho associa a l'art . ¿És que el diccionari dona per entesa aquella disquisició segons la qual l'art sempre està en crisi perquè posa en qüestió -en crisi- permanentment les seves pròpies formulacions ? ¿O és que en l'imaginari popular quan es parla de crisi sempre es pensa en aquelles

⁴ Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, citat a Wallis, Brian *Arte después de la modernidad* Akal Arte contemporáneo Madrid, 2001 p.107

circumstàncies de la vida que van lligades a fets “vitals”. A la conjuntura de les nostres relacions socials, econòmiques més bàsiques ?

Els que ens interessem i ens movem des de fa temps en el món de l'art , en contra d'allò que expressa el Diccionari, estem força a vesats a llegir, sentir o associar el terme “crisi” a l'art, i especialment referit a aquells productes artístics que aporten un grau de complexitat lingüística més alt i que, per entendre'ns designem com a “art contemporani”^{Nota 1,}

Aquesta associació crisi / art contemporani no prové avui precisament dels sectors més conservadors del nostre món sinó -especialment en els darrers anys- d'aquells àmbits de pensament més intel.lectualitzats. Fins i tot m'atreviria a dir des de la intel.lectualització més pretesament moderna, o postmoderna que associem generalment a corrents ideològiques més progressistes.

Però no és aquesta la pretensió d'aquest capítol; sí que, a tall d'exemple, he volgut introduir al començament d'aquest alguns comentaris respecte

^{Nota 1} És evident que dins d'aquesta definició d'art contemporani s'hi inclouria tota aquella producció artística realitzada en el temps simultani. Però s'entén que quan parlem d'art contemporani parlem només d'aquelles produccions artístiques que proposen noves formulacions de llenguatge i que estableixen vinculacions amb d'altres disciplines del coneixement contemporani. Parlem d'aquell art més proper al *Zeigeist* -a l'esperit del temps- d'altra banda sempre l'art ha estat en crisi.....

de l'art del nostre temps i la seva suposada crisi. Jo sempre dic lo mateix ⁵, -si se'm permet la gosadia d'utilitzar aquesta frase lapidària del món del futbol- com en moltes altres coses de la nostra vida, és molt més senzill elaborar un cúmul de greuges, en aquest cas sobre l'art contemporani, que construir-ne una bona defensa...

Allò que voldria contemplar en aquest capítol és el concepte de *crisi* positiu.. o per presentar-ho més gràficament: el concepte de FI DE L'ART tractat des de l'acció. Aquell estadi de CRISI sentit pels artistes. Em refereixo, en general, a la crisi “nietzscheniana”, aquell estadi de percepció dramàtica de l'existència que els artistes detecten en el temps que viuen i com aquest impregna o es construeix en el seu treball. Com molts dels artistes d'ara mateix, a la frontissa del canvi de segle-mil.lenni senten el pes conceptual del FI i com en retornen a la realitat una imatge especular....

Aquest aspecte de “crisi” o de “descrèdit de l'Avantguarda” com l'anomena Rafael Argullol és degut bàsicament a *...un procés de progressiva esclerosi, afavorida per la mercantilització i “museïtzació” de l'art modern... (...?)*,

⁵ Charly Reixach dixit. Un món, el del futbol, que sembla haver entrat també en una espiral de crisi de grans complexitats, mediàtiques, d'identitat, de violència, d'esportivitat...de representativitat simbòlica....

⁶, segons una idea estereotipada que –ja dic- ha anat circulant i que han llançat alguns intel·lectuals en els darrers temps en el sentit que la flama de les avantguardes s'ha exhaurit, que el procés permanent *d'anar més enllà* ha perdut el sentit, que el profund subjectivisme dels productes artístics aboquen inexorablement a un hermetisme castrador, etc.

...

Pel que fa a la vigència de la militància avantguardista, podem estar d'acord que es tracta d'una actitud congelada en un període històric ben concret del nostre segle, i podem estar d'acord en les matisacions i les argumentacions raonades sobre la idea de crisi. Sobretot, si som capaços d'analitzar els nostres propis processos d'endogàmia, però ben sovint ens trobem davant d'una simplificació maniquea de determinades idees i tot aquell qui no està disposat a escoltar acaba propagant aquesta idea general que ja tot val, que ja no hi ha criteri, que qualsevol pot fer qualsevol cosa...quan precisament aquesta és la gran consecució de l'art dels nostres temps . Mirat des del positivisme creatiu “...qualsevol home és un artista”, però aquesta màxima ha d'entendre's, llegir-se i

⁶ Rafael Argullol Siglo Pasado EL PASEANTE Numero triple El arte en el fin de siglo 1999

interioritzar-se des del nou paradigma de l'art dels nostres dies. Tot aquell qui escolti o contempli aquesta pràctica creativa des del paradigma “històric” o “romàntic” o “modern” no ho entendreà....En aquest sentit cal donar la raó a Danto: L'art s'ha acabat . Ara fem l'art de després de l'art...

Un dels textos més esclaridors i exemplars per a comprendre aquest fenomen de crítica -o d'autocrítica- cap a l'art del nostres dies podria ser aquesta reflexió de Rafael Argullol:

Igual que com passa amb totes les grans forces vertebradores d'una època, el mite de l'avantguarda, despulat del seu encís, apareix com un poder binari, com el gran fecundador i , simultàniament, com el gran estereotipador de l'art modern. Perquè es vertebrés el mite de l'avantguarda fou imprescindible que diverses rutes s'ajuntessin, camins que no necessàriament duien cap al mateix lloc. En primer lloc, la decantació cap al subjectivisme estètic com a territori d'accés a la total llibertat creativa que implicarà el subjectivisme artístic. En segon lloc –i en estreta correlació amb el subjectivisme amb el triomf del subjectivisme, fou necessari que l'art es col·loqués a si mateix en el tall de la navalla tot i plantejar-

se, junt a la seva raó d'existir, la seva possibilitat d'extingir-se. El permanent autoqüestionament de l'art, i el permanent interrogant sobre la missió de l'artista, ofereix un sucós camp d'ironies ja detectat per Hegel a l'enunciar la seva ambigua "mort de l'art" i continua fins als dadaistes, com una mena de "finisterre" explosiu. En tercer lloc, i com no havia passat mai abans, l'art europeu s'anà impregnant d'una dinàmica teleològica i utòpica que es tradueix en la necessitat de conquerir el futur en cada present i que esdevé mòbil del culte a la novetat que, si d'una banda excitava el desig d'experimentació constant, per l'altra esdevenia en il.lusòria capacitat de redempció.

Des d'aquests factors podem comprendre avui la empremta UTOPICO-APOCALÍPTICA que travessa l'art modern: la tensió assumida voluntàriament entre un pol d'autoafirmació totalitzadora i un altre d'autonegació. Caldrà reconèixer que l'art de l'època moderna ha estat un art que duia en si mateix el propi estigma de la destrucció.⁷

És interessant aquest punt de vista d'Argullol que en certa manera apunta la ceguesa del creador contemporani. Quan dic ceguesa vull dir aquest salt al buit

⁷ Rafael Argullol Siglo Pasado revista EL PASEANTE .

permanent en què hem convertit la creació -potser des del Romanticisme-. Si l'art s'ha deslligat del mimetisme en favor d'una mirada psicològica, aquest procés de construir des del no-res i cap a la incertesa no és justament “caminar pel tall del ganivet”?

Acceptem doncs, que l'art de la modernitat ha desenvolupat el seu germen finalista, com una metàstasi salvatge. I d'aquí el propi antídoto del problema: la postmodernitat. La postmodernitat visualitza el problema de la crisi inherent a l'art i la cultura modernes i es proposa no com a recanvi, ni com a negació, ni com a substitució estètica o conceptual, com ha estat norma de la Modernitat, sinó com a paradigma a-històric, és a dir com un nou estatus en el que l'art ja no va comparat amb l'esdeveniment històric sinó que se'n desmarca i l'assimila alhora.

Es tracta de “la retòrica de la discontinuïtat”, tal com l'ha definida Craig Owens: *la postmodernitat es defineix com una ruptura. En això s'assembla a la modernitat que, malgrat el seu historicisme, sovint utilitza una retòrica de la discontinuïtat. Al igual que la modernitat, la postmodernitat s'aferma en front d'un passat que es rep com a inert; d'aquesta manera recorre en part al vell imperatiu*

de l' avantguarda i al seu llenguatge de CRISI. En el llenguatge de l'art aquestes crisis tendeixen a redimir-se institucionalment -en els museus i en la història de l'art-. Certament es fa necessària una revisió de l'historicisme en què el seguit de ruptures, característiques de la modernitat , substitueixi a l'evolucionisme de la continuïtat, sinó com la forma d'una constel·lació problemàtica que faci esclatar el segle XX, com una sincronia deconstructiva...⁸

Arribats fins aquí ens podem preguntar: què en pot resultar *d'aquest instal·lar-se confortablement en la crisi?* Quin és l'objectiu d'avui perseguit pels artistes de la postmodernitat ? Què hi ha enllà d'aquest terreny erm i cremat pel període bel·ligerant de les avantguardes..? Cap on enfoca l'art de la *deconstrucció* el seu objectiu ?

En realitat l'home creatiu no sap el que busca , diu Pániker, .i aquest pensament no és mai tan veritat com quan ens referim a l'art contemporani, a l'art dels darrers dies. És cert que el període de les avantguardes ha exercit sobre tot el segle XX una excessiva influència: massa temps hem viscut mirant de reüll els ismes, sintonitzant amb els pressupostos de l'època dels manifestos –com algú l'ha

⁸ Craig Owens El impulso alegórico; contribuciones a una teoría de la posmodernitat. Brian Wallis Arte después de la modernidad, Akal Ediciones Madrid 2001 p. 200

definit-. I en aquest sentit les reflexions anteriors d'Argullol són molt entenedores: s'ha acabat una manera de fer art. La crisi consisteix en la caducitat d'aquest producte artístic de l'Època moderna, ha caducat, com ho fan els iogurts , amb la seva data impresa al cul.



Jana Sterbak

La convivència natural amb el concepte de “crisi” que proposa la postmodernitat, ens fa entendre les alteracions que en aquest paradigma han provocat la irrupció de les tecnologies mediàtiques, és a dir la televisió, el cinema, el vídeo , juntament amb les tecnologies del transport que fan que la velocitat dels

missatges, de la informació i del trasllat de persones foragitin de l'escena de les arts –i això sí que em sembla un aspecte molt negatiu de la postmodernitat- tota producció “física” amb voluntat de transcendir la pura conjuntura espai temporal.

Paul Virilio ho expressa de la següent manera: *Després de l'artesanat, víctima, des del S. XVIII dels efectes de la fabricació industrial, al S.XX és l'art qui ha sofert de ple l'impacte de la repetició industrial. Victimes d'un art que pretenia contenir a tots els altres, amb el cinema i després amb la T.V., les arts plàstiques han desaparegut lentament de l'escenari de la història, i malgrat tots els esforços sense precedents dels treballs museogràfics.*

*L'art del motor (cinematogràfic, videogràfic...) ha exterminat finalment a les “arts bàsiques”. Després de la crítica contra el nazisme de “l'art degenerat”, Arribarà un temps d'un art “generat” per ordinador, un art automàtic purificat de qualsevol presència?*⁹

Art degenerat o art generat...?

De cap manera podem prendre seriosament -o alegrement- l'accepció d'*art degenerat* aplicat pels nazis a l'art d'avantguarda. Es tracta d'un episodi fosc

⁹ Paul Virilio Sobre la crisis del arte contemporáneo Le Monde diplomatique Septiembre 2000 p.40

de la història recent d'Europa que proposava com alternativa un paradigma estètic banal, irreal i exclusiu que no va generar cap obra que avui ens pugui interessar des del punt de vista del llenguatge pròpiament artístic. Però la ideologia nazi va arremetre brutalment contra l'art de les avantguardes precisament perquè hi va detectar un estigma de "crisi inherent" que no podia tolerar una ideologia que anava a afermar-se com a absoluta, inequívoca i sense escletxes.

He trobat atractiva aquesta similitud semàntica entre l'art degenerat i l'art generat -per ordinador-. Gosaria a ajustar-la més, encara: Art degenerat / Art des-generat, o sigui l'art aquell que fuig del camp de l'especulació que li és propi per a ser absorbit per les voraginoses ideologies totalitzadores com l'Alemanya Nazi, als anys quaranta o a la URSS del realisme socialista, i l'art des-generat, és a dir, aquell art que en els nostres temps es genera des de la virtualitat i que, com ha dit Paul Virilio, ha exterminat les "Arts bàsiques". Podríem dir que l'art degenerat i l'art des-generat són sinònims de determinades situacions de crisi? Potser sí. Però de direcció ben diferent, i molt malament aniria la nostra fe en la capacitat de l'art per a regenerar-se i inserir-se en el teixit de la civilització, si creguéssim que l'art de la virtualitat és una degeneració de les arts bàsiques. Allò que sí que és una

degeneració són els procediments mitjancers a través del quals aquestes arts són emergides o “generades”. Per dir-ho en paraules de Pierre Bourdieu: *els mitjans de comunicació afavoreixen l'amnèsia i esperonen una filosofia pessimista de la història que convida a la retirada i a la resignació, més que no pas a la indagació i la revolta...*¹⁰

Però l'art des-generat *l'art automàtic purificat de qualsevol presència...*¹¹ és avui clarament –i necessàriament, diríem- un intent d'escapar a la crisi endogàmica de l'art de la modernitat que, impregnat d'una actitud de recerca permanent de les seves possibilitats meta-lingüístiques arriba a un carreró sense sortida, és a dir, a un esgotament de les seves possibilitats historicistes, expressives i de gènere...Una via de sortida, de nou, cap a la indagació i la revolta....

Fins els nostres dies arriba aquesta sensació d'exhauriment del període modern de l'art, en el qual la premissa condicional d'una obra d'art és que cal que ho sembli .En aquest sentit podem dir que, efectivament, s'arriba al final de l'art. Ens trobem instal·lats al bell mig del fi d'una determinada idea d'art. En una zona d'interregne....?

¹⁰ Pierre Bourdieu La Vanguardia 25 de gener del 2002

¹¹ Paul Virilio Sobre la crisis del arte contemporáneo Le Monde diplomatique Septiembre 2000 p.40

Diu Gadamer al respecte: *El tema “fi de l’art” no significa per a nosaltres senzillament el mateix que ha significat ben sovint en la vida i evolució de l’art a Occident, és a dir, la reacció d’una generació al canvi de les coses i sobretot de les qüestions de gust presentades com les correctes per una generació més jove. Són principalment els darrers anys aquells que refusen l’art nou bo i arrufant el nas, com si fos la fi del bon gust i de l’art vertader. Avui es tracta, com és evident, d’una desconfiança i suspicàcia més radical que ens desafia a tots a una reflexió per arribar al fons de la qüestió.*

*En realitat és la **crisi** o la **decadència** de la societat cultural i de la seva cultura estètica allò que ens obliga a l’època industrial d’avui a formular-nos aquesta pregunta^(nota). Tampoc aquest trencament és només això, un trencament, sinó que, com tot, es pot convertir en el germen d’un nou creixement. Quan ens preguntem on podem trobar ajudes mentals per a solucionar aquest problema, Hegel és qui trobem més a prop. Ell fou qui va formular primer el tema del fi, no*

^(nota) Emparant-me en aquesta reflexió de Gadamer he començat aquest Capítol 7 obrint una reflexió al voltant del concepte de Crisi. Evidentment referida a la Crisi de l’art. La meua opinió al respecte és, tal com intento explicar, que la tan evocada crisi no és altra cosa que un pols impulsat per aquesta sensació general que l’art s’ha perdut en els seus propòsits quan es ben bé a l’inrevés: que l’art dels nostres dies opera un gran canvi: des del paradigma mimètic de la representació moderna cap a una presa de contacte directe amb la realitat. Jo crec que ja s’ha produït allò que Argullol demanava fa poc, que l’art s’ha contaminat novament de Vida...possiblement els intel.lectuals encara no se’n han adonat, però està bé que creguin en la necessitat... i a més de decretar finals i crisis facin l’esforç d’entendre què passa...Crec que, com sempre, l’art va per endavant i són precisament els artistes els qui més aviat detecten “l’esperit dels temps...” nous.

només a l'art sinó en un sentit molt més ampli. Hegel va afirmar comprendre a la seva ment la perfecció de tota la història de la humanitat en general. Tenia el convenciment que la història tocava, en cert sentit, al seu final ja que havia deixat de ser possible tot dubte i discussió sobre el principi pel qual discorre la trajectòria de la història mundial; el camí de la llibertat per a tothom era allò que constituïa la raó de la història. Aquesta teoria de Hegel, podem dir que aconsegueix el seu sentit més cert amb la Revolució Francesa, encara que en el fons aparegué al món amb el Cristianisme. És indiscutible que tot ésser humà ha de ser lliure i que no han d'existir esclaus ni esclavització de cap mena. La història consisteix en l'intent de realitzar aquest ideal; així ho ensenya Hegel i per això segueix endavant la història mundial a l'època de les revolucions que lluiten per aquesta realització: una lluita de domini contra domini¹²..

¹² Hans-Georg Gadamer, La herència de Europa, Península 2000

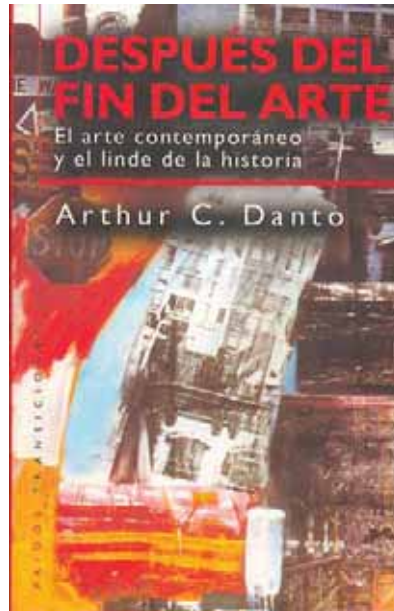
FI DE L'ART/FI DEL PARADIGMA MIMÈTIC

La postmodernitat és la fi del dogmatisme

Arthur Danto La Vanguardia 29 setembre del 2000

No és tan sols la **FI DE L'ART** allò que apareix davant la nostra experiència negada per un mar de dubtes i que, segons el propòsit del present treball, ens proposa una imatge nova del paper representat històricament per l'art de tots els temps passats; més endavant veurem el **fi de la història** -parlarem d'aquesta proposta d'aturada del discórrer històric que proposa el nou pensament ultralliberal proposat per Fukiyama- i com també les obres d'arts es conjuguen damunt d'aquest sentiment d'atzucac temporal Però ara ens aturarem a escoltar Arthur C.Danto , com aquest crític nord-americà veu i proposa aquest període històric pel que fa a l'art. Danto als anys seixanta del passat segle va “decretar” la fi de l'art. Des d'aleshores ha estat reflexionant sobre els estadis posteriors d'aquesta frontera. Per a ell, com per al crític Clement Greenberg, aquest final de l'art coincideix amb l'eclipsi de l'expressionisme abstracte.

Des de les hores ençà l'art s'ha desviat sense remei del camí narratiu que havia tingut en el passat i fins els temps més remots de la història. Danto qualifica la nostra època de posthistòrica.



Tota la reflexió que Arthur C. Danto ens proposa a l'entorn de “la fi de l'art” es basa en la teoria que en els darrers temps l'art ha experimentat una mutació absoluta del seu significat i el seu paper en el context històric i cultural d'occident. No es tracta, però, de veure aquests darrers episodis de la història de l'art com un procés cap a la descomposició dels materials artístics, ni com un estat de refredament dels productes del passat que,

empesos per l'inefable pendent de l'entropia ens presenten les obres d'art d'avui com si es tractés d'un procés de desaprenentatge similar al que es donà a l'Edat Mitja. Danto ens diu que ja mai podrem aplicar un mateix codi de lectura que ens desvetlli al mateix temps significats de les obres del passat i les del nostre present.

No es tracta de dir

que l'art -tal com ha estat present a la cultura humana del passat- ha acabat, sinó que després d'aquest paradigma de representació en sorgeix un altre. *Fins al S.XX les obres d'art eren identificables com a tals...* - ens diu Danto, *avui no necessàriament*. Aquest és el canvi de paradigma, l'art mira de plantejar-se què és això que en diem art. *L'art d'avui pot ser allò que vulguin els artistes i els patrocinadors...* diu Danto.

Per tant, la tesi de Danto no és que ens posi en la disjuntiva de pensar si l'art s'ha acabat o no s'ha acabat. Ell diu que la fi de l'art es refereix a aquesta concepció historicista de l'art en el qual les obres es realitzaven amb l'expressa voluntat de ser obres d'art. Una obra d'art havia de semblar-ho. Per dir-ho en les seves mateixes paraules : *La fi de l'art significa el fi d'una certa narrativa*, per tant, no es tracta d'afirmar que ja no hi ha art, ni que no hi haurà més art, sinó que l'art que hi ha o l'art que hi haurà serà *Art de després del final de l'art*, una manera d'art que reflexiona sobre si mateix, que busca en la seva mateixa gènesi un dels enigmes de la seva pròpia existència o formulació... Danto fixa aquest punt d'inflexió del final de l'art "d'estètica inadequada" l'any 1960:

Em vull dirigir especialment a l'ajuda mental que representa l'afirmació de Hegel sobre el caràcter passat de l'art. És una formulació, com cal reconèixer, que no brilla pel seu ingeni ni enlluerna per la seva elegància, sinó



per la seva sobtada rusticitat. Si els coneixements i la ciència de Hegel són els que fan de "l'art" quelcom que pertany al passat, la "ciència" no ha de ser per a ell aquest progrés impressionant de les ciències experimentals que relacionem amb el lema del positivisme, sinó el resum de tot el nostre saber, que en darrer terme s'ha avançat, com a ciència del concepte, com "philosophie", àdhuc a la feina de l'art s'hi assumit una forma més elevada de consciència intel·lectual.

En els seixanta hi va haver un paroxisme d'estils, en el context de la qual em va semblar oportú de parlar de "la fi de l'art". La meva reflexió primària per a situar aquesta sensació va ser fer notar -i aquest és el meu exemple preferit- que no hi ha res que marqui una diferència visible entre la Brillo Box d'Andy Warhol i les caixes de Brillo en els supermercats. L'art conceptual va demostrar

que no necessàriament hi ha d'haver un objecte palpable perquè alguna cosa sigui una obra d'art...i això significa, per mi, que cal realitzar un gir cap a la filosofia.

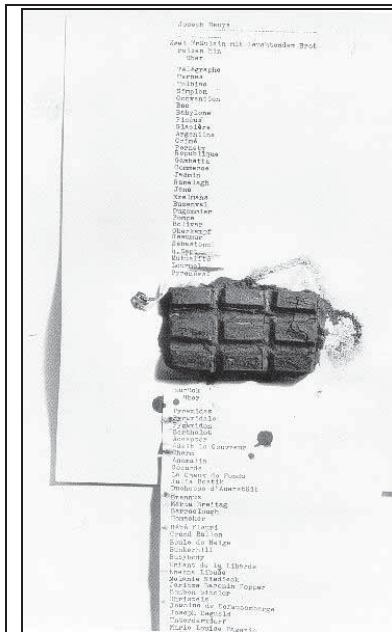
En una entrevista, l'any 1969 l'artista conceptual Joseph Kosuth va afirmar que l'única feina per a un artista del nostre temps "era investigar la naturalesa mateixa de l'art". Això és molt semblant a la línia de Hegel que vaig agafar com a referent de la meua pròpia visió sobre la fi de l'art: "L'art ens convida a la contemplació reflexiva, però no amb la finalitat de produir novament art, sinó per a conèixer científicament allò que és art..."¹³. Joseph Kosut és un artista que coneix excepcionalment bé la filosofia i fou un dels pocs artistes dels anys 60 i 70 que van tenir els recursos per a elaborar una anàlisi filosòfica sobre la naturalesa general de l'art...

Només quan s'esdevingué clar que qualsevol cosa podia ser una obra d'art es va poder pensar filosòficament sobre l'art i aquí acaba el modernisme -es refereix a l'Època Moderna de l'Art-, perquè el modernisme fou massa local i materialista, interessat per la forma, la superfície, la pigmentació... i això no ens

¹³ G.H.F. Hegel Estética Península BCN 1989 p 17

dóna cap imatge d'allò que és l'art, sinó només allò que han estat algunes de les arts. Potser les més importants històricament

Quina pregunta ens formulen la Brillo Box de Warhol o un dels múltiples quadrats de xocolata enganxats en una fulla de paper, de Beuys?¹⁴



Aquest múltiple de Les senyorettes i el pa lluminós en realitat parla d'un viatge iniciàtic amb el pa, segons Beuys, allí on hi ha la xocolata pintada hi trobem les estacions del metro de París. I després vénen estacions que en realitat només són noms de persones. Aquest viatge és com una mena de viatge extern; un viatge molt subterrani alhora. Hi ha el concepte de la matèria quan penetrem a sota terra. El sentit de la xocolata és que experimenta una transformació en relació al pa lluminós, és a dir una contraimatge...i a mi m'interessa que de

¹⁴ Arthur C.Danto Después del fin del Arte Paidós Barcelona 1999 p.36

*moment només es pugui intuir, sí, que no es pugui explicar d'una manera racional i analítica, sinó que hom es trobi en la substància...)*¹⁵

Explica Danto que el seu primer text com a crític d'art va ser precisament “El fi de l'art” el 1984, i semblava que fos una paradoxa d'arrel el fet que si un pretenia estrenar-se com a teòric de l'art i començava d'aquesta manera, quina podria ser la feina que pensava realitzar aquest autor cara al futur...? De fet , ell mateix accepta la contradicció aparent de què fou acusat en aquell temps, si era certa l'afirmació que “l'art aviat deixaria de fer-se” molt aviat la seva feina com a teòric i com a historiador de l'art s'esgotaria per falta de tema. Però el propòsit teòric de Danto, la seva tesi, no era aquesta, no tractava d'asseverar que l'art s'havia acabat, ni que havia arribat a la seva fi, ja que afirmava: *Per suposat que jo no trobo sentit en dir que l'art deixaria de fer-se. Una gran quantitat d'art havia estat fet des del fi de l'art; si fos aquest el vertader final de l'art, de la mateixa forma, segons la visió històrica de Hans Belting, es va fer una gran quantitat d'art ABANS de l'era de l'art.*¹⁶

¹⁵ Joseph Beuys Catàleg MNCARS Madrid, 1994

¹⁶ Arthur C.Danto Después del fin del Arte Paidós Barcelona 1999 p.47



Nota*

En realitat allò que diu Danto és que “UNA MENA D’ART” ha arribat a la seva FI. I aquesta “mena d’art” és aquell que va lligat a la Modernitat. Per tant si la modernitat ha arribat a la seva fi i encetem l’era postmoderna també l’art que s’hi vincula arriba a la seva FI, com dèiem més amunt. Ja ho explica utilitzant les referències a Kuhn (^{nota}). Danto diu que la seva tan polèmica FI DE L’ART es

Nota* A propòsit d’aquest comentari de Danto, avui divendres 11 de gener apareix aquesta imatge a la premsa. ¿La primera obra d’art de la humanitat?, diu en títol. Es tracta de la troballa de dues petites “escultures” que s’acaba de donar a Sud-Àfrica i que diu l’article que “proven que el comportament humà modern, caracteritzat pel pensament simbòlic complex, va aparèixer fa 77.000 anys. El desenvolupament del pensament simbòlic és un dels avenços clau de la història de la humanitat

nota Thomas Kuhn és un personatge que forces vegades m’he permès de citar en alguns textos i que sempre m’ha interessat. És l’“inventor” de la teoria dels PARADIGMES...i certa part de la meua obra, en determinat moment es va referenciar en algun dels seus textos, si més no de manera tangencial, o poètica, com m’agrada de dir...

refereix en realitat a *un final de Paradigma*¹⁷, al gran Paradigma tradicional de les arts. Aquest Paradigma Tradicional ha estat el de la mimesi, que ha servit admirablement als propòsits teòrics de l'art durant una colla de segles, i va definir una pràctica crítica vinculada al modernisme -a la modernitat- i que s'imposà, no sense competir amb altres paradigmes....¹⁸

En una entrevista recent a La Vanguardia la crítica d'art Catherine David afirmava : *No hay arte: hay procesos estéticos* . L'entrevista venia a propòsit de l'exposició que David va organitzar a la Fundació Tàpies titulada Representacions àrabs contemporànies, i on apostava per una pràctica artística en complicitat amb l'activisme polític. En aquest tractament de l'espai polític com a eina artística de “la cosa pública”, David parlava d'una nova concepció del treball estètic contemporani com a identificació i polèmica sobre els espais, sobre la manera d'ocupar-los i sobre les imatges i els discursos que generen: *L'espai comú mai és quelcom fix, sinó mòbil, resistent a la homogeneïtzació i a la seva clausura: les pràctiques contemporànies s'enfronten a la manera de fer-lo visible i , en certa*

¹⁷ Paradigma, segons Thomas Khun .

¹⁸ Arthur C.Danto Después del fin del Arte Paidós Barcelona 1999 pàg.51

*manera, comprensible en tota la seva complexitat.*¹⁹ És una nova forma de proposta estètica. L'art i els artistes ja no actuen com a productors sinó com a emfatitzadors d'aquells aspectes de la producció humana -especialment el de la cultura urbana- que es troben “en el lloc comú”, és a dir, en l'espai de la vida col·lectiva...

ARTISTES DESPRÉS DELS ARTISTES

L'Artista és empès per la consciència que una “declaració”, una nova assemblea en torn a allò comú, a allò vertader que ens uneix, ha de produir-se²⁰

Hans-Georg Gadamer

...fins a cert punt la dinàmica postmoderna ha mirat cap al postestructuralisme. L'estètica postestructuralista moderna marca la dissolució del paradigma modern que privilegia el mite i el símbol, la temporalitat, la forma orgànica, la identitat del subjecte i la continuïtat de l'expressió lingüística i pronostica l'emergència d'una nova concepció totalment postmoderna o

¹⁹ Xavier Antich Entrevista a Catherine David, Crítica de Arte LA VANGUARDIA 5 de mayo de 2002

²⁰ Hans Georg gadamer Èl fin del Arte+ La Herencia de Europa Paninsula p.73

esquizofrènica de la cultura que es reformula estratègicament com a “text”, com a “escriptura” i que accentua la discontinuïtat, l'al·legoria, allò mecànic, l'esclatxa entre significat i significant, la desaparició del significat. En la situació de la postmodernitat –escriu Krauss, la pràctica no es defineix en relació a un determinat mitjà, sinó més aviat en relació a les operacions lògiques sobre un conjunt de termes culturals, per als que es pot fer servir qualsevol mitjà: fotografia, llibres, línies a les parets o la pròpia escultura...”

Així doncs, les obres postmodernes, en sintonia amb la teoria post estructuralista no serien una mena de “llibre” segellat per l'autor original i amb un sentit definit, sinó que foren un “text ” que es pot llegir com un teixit polisèmic de codis. Així, tot allò que Roland Barthes ²¹ escriu a propòsit de la mort de l'autor, els postmoderns ho adjudiquen a la “mort de l'artista”, al menys en tant que originador d'un sentit únic.²²

Quin significat pren l'art, després de la mort de l'art?, ens podríem preguntar després de llegir les primeres consideracions de Gadamer, especialment

²¹ Roland Barthes “La muerte del autor” Barcelona Paidós 1987 p. 69-70

²² Wallis Brian Arte después de la modernidad Akal Arte contemporáneo Madrid, 2001 p.194

després del seu capítol: *¿La fi de l'art?*. I aquesta és la capacitat de suggestió que trobem en el filòsof, no tan sols ens posa en situació d'optimisme al respecte sinó que, a més, ens proposa una lectura filosòfica d'aquesta "fissura", entre l'art actual i l'art del passat. Una lectura filosòfica que analitza les causes primeres del paper de l'art dins de la cultura humana, i ens ofereix una visió lúcida del paper actual de l'art com un sistema de coneixement plenament vigent. D'aquí la seva frase esclaridora: *Qui cregui que l'art modern és una degeneració, no comprèn realment l'art del passat.*²³

Gadamer, sense dir-ho explícitament ens obsequia amb aquesta dosi energètica d'optimisme respecte al sentit de l'art en els temps moderns. Un art que ell veu -mort en la seva *integració*- situat ja enterament dins dels paràmetres de la poesia: en un joc simultani de retorn a l'origen i despreniment del Temps. És a dir *L'essència mateixa de l'Art*.²⁴

²³ Hans-Georg Gadamer *La actualidad de lo bello* Paidós BCN 1996 p.115

²⁴ Rafael Argullol *Introducció a La actualidad de lo bello* H-G. Gadamer Paidós BCN 1996 p. 23

Una fi esdevinguda essencialista, però *tal vegada l'únic pont possible sigui aquest. Que després de la mort de l'Art, l'art hagi desencadenat la màxima tensió creativa a la recerca de la seva essència.*²⁵



Lavatorio de pies a los estudiantes, Academia Nacional de Bellas Artes de Düsseldorf, 5 de febrero de 1971.

Joseph Beuys **Rentada de peus**, Acadèmia de belles Arts de Düsseldorf. 1971

.- ¿No existen artistas!, ¡el arte no existe!, sólo existen personas que trabajan según los dictados del sistema capitalista o del comunista. Entre ellas, los pintores y escultores, que ensucian el medio ambiente de la misma manera como lo hacen los industriales o los publicitarios. Mientras la situación continúe así, no existe ningún arte. Claro que si los pintores quieren pintar, ¡que lo hagan!, el principio de la

²⁵ op.cit.

libertad es lo más importante. Cada uno debe hacer lo que quiera. Estoy contra todo tipo de dictadura y cada cual decide por sí mismo, pero, entonces, digo: "bien, si quieres hacer cuadros y con esto te conformas, verás cómo no serás capaz de pintar ningún buen cuadro". Quien hoy no se preocupe de estas cuestiones, del futuro, y no trate de darle una forma a su reflexión, no tiene motivos para pintar. Se quedará atascado en la esquina de las páginas de cultura de los periódicos y, al final, no le quedará nada más que la pelea con la competencia en el negocio. Más y más, la dignidad del arte se está perdiendo. Se dirige por las modas. Todo son tendencias. Ahora así,: ahora asá, ¡Ahá!, ésta es interesante.... Mientras, la propia esencia del arte, su dignidad, desaparece. y yo añado: "!vale!, pinta cuadros, pero verás que cada vez serán peores", está muy claro. Sólo aquel que, digamos..., corta la tela inmerso de lleno en esta problemática, mantiene todavía una razón importante para producir algo que contenga calidad. (...) supongamos que ya no hay artistas. Siempre he dicho que nada tengo que ver con el arte, incluso odio al mismo arte porque, básicamente, no hace otra cosa que mostrarle perpetuamente lo mismo a la gente: que existen modificaciones según la moda, cambios de estilo. Ahora esta innovación, después la otra. Cubismo, surrealismo, minimal, acción-

*performance, pintura salvaje; quiero decir que son eternas innovaciones estilísticas insuficientes para que la humanidad supere un nuevo eslabón en el desarrollo. Les interesan a ciertos intelectuales, a los críticos de arte o a las instituciones establecidas: mercado, academias, escuelas pedagógicas de arte. Faltos de interés si se contemplan como un momento en la evolución de la totalidad. Sólo acepto ser llamado artista con la condición de que se considere a cada persona otro tanto. Entonces, lógicamente, estoy de acuerdo, me apunto, pero, en el fondo, no querría pertenecer a la agrupación de los artistas...*²⁶

En dos articles apareguts recentment a l'Avui, l'escriptor Xavier Barral reflexionava sobre aquest concepte del FI de l'art i ho feia emprant la postura positiva -diríem- a la manera de Gadamer. Al primer article aparegut, Xavier Barral es pregunta per la FI DE L'ART TRADICIONAL. La FI de l'art *històric*.

²⁶ EL ARTE NO EXISTE Entrevista a Joseph Beuys realizada per José Lebrero Stäls i publicada a LÁPIZ. (Nº 27). Año III. Verano de 1985. Pp. 24-29.

La fi de l'art? (1)

Fa una setmana d'història de l'art alemany Hans Belting va publicar un "quadern" que anuncia la fi de la història de l'art. Ara, i en, parlaré la setmana que ve. L'obra apareix en una prestigiosa publicació de l'èlites, On som en aquest moment de segles i en la present B de l'any 2002 pel que fa a les grans epopeies artístiques? Ara, acabar l'art, tradicional o d'altres, veia per sempre més? Quina és la distinció exacta, l'abstric, que separa el gust dels joves del del més grans? On és la diferència que hi ha entre dretes i esquerra políticament parlant? On som?

Venent fa pocs dies les cerimònies oficials del XXI Congrés del Partit Comunista Xines, em vaig quedar encara sorprès de constatar de quina manera un país que està fent un pas endavant tan considerable, alhora estonat i desordenat, pot tenir una estructura estètica tan instal·lada en el passat, d'aquella perfecció maneta que es remunta a l'estètica imperial, només cal observar les estàtues en terracota dels guerrers tibetans, aquells que han de venir a l'escultura, i comparar-ho amb un congrés del Partit Comunista d'aquell país. Ara els arquitectes barcelonins que han anat allà es queixen que els carrers han estat substituïts per carreteres i que els gratacels s'imposen descontroladament. Que veu dir tot això?

Sabem que hi ha un debat pel que fa als gratacels allà i arreu del món, virtuts o defectes, model arquitectònic contrastat o espasat sobre cap a l'aire. I les seccions, l'aire, l'estructura interna per alguns o patrimoni bàrbar per una altra. Els gratacels coexisten el debat arquitectònic i social de l'arabament de segles en el moment en què les Torres de Nova York han qüestionat aquest contrast com i en què a l'Àsia s'estan multiplicant fins a nivells insuperables.

només demana als creadors? Passant per Gustaf Vella, els grans nous són la forma més actual de multidimensional artístic, d'oposició creïble. Cota d'interrogar nos sobre el que veurà i sobre quines seyan les noves tendències artístiques. Enten entrant, però, en el camp de l'ètica del no i descobrim que la música electrònica porta en ella mateixa els germes d'una civilització que s'arriba. Hi vam poder observar al fòrum de Barcelona el passat mes de juny, una ètica que és una manera de viure i que s'imposa quilibriament a través del so fins al vestit i la moda.

Al costat dels discos de rock, la música electrònica no representa gaire més música, el gràfic hi juga un paper essencial, i d'aquesta manera s'han anat desenvolupant figures emblemàtiques del gràfic en aquest camp. Als anys 80 va ser Peter Saville i després s'han anat generant nous jupes com la gràfica anglesa V21 especialitzada en la producció de música electrònica experimental i que ha generat una estètica de fotografia abstracta molt treballada. Durant els anys 70 el nou grup alemany Kraftwerk, amb la seva música postindustrial, amb el seu ritme i la seva dansa,

camp de l'art. Necessitem grans exposicions en els museus tradicionals que ens mostren com evolucionen aquest sector. La música electrònica cada vegada més intenta connectar les màquines als humans i amb gràfics i missos treballen junts per descompondre l'art tradicional. Per exemple, el Label Eastmondraak, com molts altres, s'ha anat construint una estètica pròpia amb el grafista Serge Nicolas que dona una representació dels missos com a artistes. D'aquesta tendència n'és un bon exemple l'ajustada que representa els missos d'ART en un camp representat a la manera com ho han fet artistes anglesos: Gilbert and George, barrejant amb el mateix David Hockney arribant així a una imatge singular que és barreja d'estils i d'imatges.

Sembla que el canvi de la individualitat d'imatges sigui el que s'està recollint en tots aquests sectors de la reflexió artística. Aquí també és evident que es busquen canvis, un estil. El nou museu americà dedicat a la música, de l'arquitecte Gehry, és el lloc on s'hauran de presentar al públic de manera innovadora totes aquestes qüestions. Per una, però, l'exemple de museu musical és més aviat el de Brussel·les, magal·le i excepcional pel que fa a la museografia i als instruments, però, extremament tradicional quant a les percepcions actuals. Ara sabem cap a presentacions d'objectes musicals, les caixes que tot hom porta a la burgesia per amar escoltant, que estan marcadament per una estètica a la recerca d'un estil de futur, marcant el final de l'art, el dels quadres i les escultures, per imposar definitivament la barreja quotidiana en la creació artística. El que ha de ser parlar el nivell estètic de la producció quotidiana, no alvarar el de l'art tradicional a pet de veure, però, el que és necessari per anunciar la fi de l'art. L'estètica musical que barreja el món submassmediàtic amb les tradicions artístiques, el que està amb



Xavier Barral a l'AVUI 19 de novembre del 2002

L'autor situa l'inici d'aquest FINAL a la dècada dels anys 30, en els primers treballs dadaistes, però sobretot posa èmfasi en el fet que aquells primers treballs d'experimentació artística dels dadaistes i després dels *ready made* són, juntament a les màquines sintètiques, les caixes de ritme i els ordinadors, els capítols d'una història de l'art que caldrà algun dia escriure d'alguna altra

manera.

Els artistes que treballen en aquest camp “fora de l’art” –deia Barral-, com la publicitat, la música electrònica, el rock, el funk o el disco, pertanyen a una nova estètica que emergeix, però sobretot pertanyen a una altra manera de viure i són poc coneguts en el món de la història de l’art tradicional i per això insisteixo en aquest article sobre la fi de l’art, vull dir de l’art tradicional....La música electrònica cada vegada més intenta connectar les màquines als humans i molts grafistes i músics treballen junts per descompondre l’art tradicional .

L’article de Barral proposa una reflexió no exempta de molts interrogants, alguns dels quals jo proposaria en aquesta línia: La fi de l’art es pot referir -per dir-ho a la manera Beyusniana- al necessari exhauriment d’aquest etern succeir-se d’innovacions estilístiques ? O a la defunció d’aquest paradigma modern -fins i tot postmodern- en el qual l’art del nostre present és encara un vector dispartat des de la pròpia història de l’art i en el qual l’art últim s’autoreferencia fins l’esgotament? La fi de l’art pot ser la necessària substitució -i higiènica- d’aquest paradigma estètic institucionalitzat cap a un altre que defuig l’elitisme i es manifesta en els reductes para-artístics, sense estètica definida, que *ho accepten*

tot, des del Minimal fins al barroc més ple de colors. ? És a dir La Fi de l'Art, és la fi de l'art de producció sublim i amb autoconsciència de ser-ne...? o la fi de l'art es refereix a la fi d'aquesta exclusivitat de territori en el qual es mou l'art des dels temps del Romanticisme i que actualment s'obre a altres àmbits –socials, de producció, de difusió, de disciplina...-, en el sentit que ja no sabrem mai més i amb exactitud de què parlem quan parlem d'art...? O bé, la fi de l'art és el punt definitiu de tancament d'un àmbit d'expressió cultural que ara vindrà a ocupar un altra expressivitat cultural, sense cap mena de connexió, ni cap mena de recel, ni cap mena d'alternativa, ni cap mena de prejudici, ni cap mena de consciència de substitució com é l'escena electrònica...?

Però Xavier Barral tanca la seva reflexió amb un esperançadora i alhora inquietant conclusió – diria altre cop gadamerniana- El repte ha de ser pujar el nivell estètic de la producció quotidiana, però tampoc abaixar el de l'art tradicional: S'HA DE TENIR, PERÒ, EL CORATGE NECESSARI PER ANUNCIAR LA FI DE L'ART...”



Xavier Barral a l'AVUI 26 de novembre del 2002

En el segon article publicat sobre el mateix tema, Xavier Barral manté que l'estètica és també per a molts una disciplina que arriba al final d'un camí. *Com a branca de la filosofia, separada alhora de la crítica de d'art i de la història de*

*l'art, l'estètica que s'havia anat definint durant el darrer segle és avui en la confluència d'una colla de disciplines i de doctrines.*²⁷

Barral comença citant a Hegel que *va anunciar fa gairebé dos segles que l'art era una cosa del passat* i fa referència a la revista *Magazine Littéraire* que acaba de publicar –Novembre 2002- un dossier especial sobre la fi de l'estètica. Barral comença a interrogar-se, i si aquest adjectiu és capaç, avui, d'englobar les múltiples necessitats discursives de l'art dels nostres temps. També s'interroga sobre el concepte de bellesa i es pregunta sinó serà veritat que *la bellesa ha mort*, en canvi, la seva aparença ha estat substituïda per tota una *altra cosa, l'acceptació que ja, tot és art...? Avui l'obscenitat, les zones amagades del cos, les laceracions i els tatuatges, la transformació del cos s'imposen a vegades més enllà de la bellesa d'aquell cos grec representat amb una universalitat que li treia individualisme. L'estètica és inútil? Hi ha qui creu, com Alain Badiou, en la inestètica, i n'ha fet una teoria segons la qual l'art pensa sol, a través de les seves obres i dels dispositius que el fan funcionar.*

²⁷ Xavier Barral Diari Avui Quadern d'artt dimars 26 de novembre del 2002



David Nebreda **El espejo, la ceniza y el alfa quemada en la frente.** Serie Autorretratos 1989

L'art seria en si mateix un procediment de veritat, una recerca de la veritat; la filosofia només hauria ajudat a dir la seva veritat sobre l'art, però l'art té un camí propi i la filosofia només hauria de servir per identificar-lo.

Barral parla després del Museu com una zona ja caduca, una *herència del Segle de les LLums, una publicitat de la política i de la utilització del patrimoni com a definició d'identitat, el lloc més gran de la socialització de la bellesa, el*

temple de la sacralització de l'art... i es pregunta: ÉS AL MUSEU EL LLOC ON AVUI DIA ES MANIFESTA LA CREACIÓ VIVA...? L'estètica tradicional, l'estètica anomenada OBRA D'ART, no pren en consideració el 90 per cent de la creació d'avui dia: la de la televisió, la de la publicitat, la de la vida quotidiana, la de la indústria, la de la música...La informàtica i les possibilitats tecnològiques, l'estètica comunicacional, la reproducció dels mecanismes del so i del moviment són aspectes de la cultura que ja no sé ni si tan sols es poden dir art...

Finalment i com a colofó l'autor acaba amb un tercer article que titula *A FAVOR DE L'ESCULTURA* i on s'aventura a dir que , de cara al segle XXI, un dels factors més potents de renovació de l'art podria ser *l'escultura pública, aquella que és potser la branca de la creació artística més compromesa amb la societat...*²⁸

Estic d'acord que la interacció estreta amb el públic és una via de sortida de l'art cap aquests nous temps, no estic convençut –però- que ho sigui la via de “l'escultura pública”, tal com s'ha entès fins ara. Ben segur que la necessitat d'apropament dels nous artistes cap a “la realitat” els força a ocupar el “lloc” del

²⁸ Xavier Barral i Altet A FAVOR DE L'ESCULTURA (i 3) Avui dimarts 3 de desembre del 2002

públic, però no estic tant segur que aquests artistes siguin conscients de ser-ne, d'artistes, és a dir, de pertànyer al flux d'allò que anomenem història de l'art.

Quin serà el nou paradigma estètic ? quins els nous artistes després de la mort de l'art i els artistes ? aquesta és una qüestió que depassa les pretensions del present treball i que no gosaré ara de plantejar, però sí que voldria centrar un plantejament a l'entorn d'aquesta “nova manera de fer art” més enllà de LA FI DE L'ART, és a dir – i parafrasejant Duchamp- Es poden fer obres d'art que no siguin obres d'art ? És al voltant d'aquesta qüestió, ja plantejada molt a principis del segle XX –1913- que ara voldria estendre'm a comentar alguns artistes i certes obres que poden servir d'imatge d'aquest final del paradigma mimètic, i alhora de petits indicis que, coincidint amb els anys finals del segle, poden actuar com a prospectiva d'aquestes noves formulacions cap al futur.

Àngela Molina, recentment, titulava un crítica sobre la Col·lecció de la Fundació La Caixa: *Arte que no es “arte”*²⁹ i proposava com a inductor d'aquest nou ordre al “gran antiretinà” Marcel Duchamp que *ajudat per Warhol , canviaria per sempre el decurs de l'art occidental de la segona meitat del S.XX .*

²⁹ Angela Molina Arte que no es “arte” EL PAÍS sabado 2 de marzo de 2002

Així doncs, atenent aquesta antiga, però actualitzada pregunta duchampniana, proposaré dues categories d'artistes que segons la seva formulació lingüística poden exemplificar aquesta pertinença de la qüestió en els temps del final del segle XX:

ARTISTES FINALISTES / ARTISTES DEL CAOS

Proposo en aquest apartat una selecció d'artistes que han realitzat obres amb una clara voluntat implícita d'oferir una visió finalista del vell Paradigma artístic.

Joachim Koester



Joachim Koester **Untitled** (Galleri Nicolai Wallner) 1994

Joachim Koester és un artista que ha investigat les condicions narratives dels elements existents a les cultures i representa i transmet aquells aspectes obvis, com també els més ocults. Koester ha dit: *sento una transició sense solució de continuïtat entre el món real i el fictici. És una transició inquietant a la qual faig recurrents visites...*³⁰. El treball que realitzà a la Galeria Nicolai Wallner, l'any 1994, consistia en bastir aquesta frontera física a l'accés d'un espai expositiu,

³⁰ Joachim Koster Art at the turn of millennium Taschen 2000 p 282

d'aquesta forma l'artista evidenciava aquesta "transició" infranquejable entre l'espai real, el del carrer i l'espai fictici, l'espai propi de l'art. A la seva manera, radical i expeditiva, Koester foragita l'experiència artística de l'art del passat, aquell que es situa dins dels marges del "museu", - de la galeria- i per extensió dins dels confins de la història de l'art. En certa manera, en presentar la visió brutal i austera d'aquesta paret, fer-la evident i expressiva, l'artista ens ofereix una condició de l'art lligat –novament- a la vida, situat en l'àmbit públic i del qual rebem una experiència "real". Allò fictici, la representativitat de l'art, pertanyent als protocols clàssics de l'art queda aquí anul·lada per una experiència directa, òbvia.

Louise Lawler



Louise Lawler **Storage** 1984

La revista alemanya **Parket**³¹ titulava un article crític sobre l'artista Louise Lawler: : *Espectres de la modernitat*. Efectivament. Podem situar l'obra d'aquesta artista fotogràfica en el periple més clar d'aquesta “fugida endavant” des dels territoris de l'art “retinià”. Podríem dir que Lawler és una artista que practica plenament l'activisme fotogràfic de la postmodernitat: tal com apunten alguns teòrics de la qüestió, l'àmbit del Museu, amb tot allò que li és propi i que pertany al passat, ja no es veu com un territori que cal destruir, ni oblidar, ni contestar, sinó com un camp ple de noves visions, de noves interpretacions....

Louise Lawler té una àmplia col·lecció fotogràfica dels dipòsits de determinats museus. Es tracta de proposar una imatge ple de subtiletes visuals més enllà d'allò representat: el marc daurat d'una pintura barroca i la cel·lofana cobrint una escultura clàssica i la seva pròpia peanya.

Una de les obres més conegudes de Louis Lawler, que no comentarem aquí però que dóna indicis de la seva intencionalitat, és aquella fotografia en què

³¹ Andrea Kroknes: Louise Lawler Specters of Modernism Parket n° 57 1999 p.150

es mostra el fragment d'una pintura de Jasper Johns, la White Flag, acompanyada de la cartella on figura el patrocinador de l'obra, la firma Christie's. *En aquesta obra es situa al mateix nivell l'obra d'art i el seu fetixisme i la pèrdua d'aura que suposa aquest apropiacionisme per part d'institucions culturals que, a la manera de Walter Benjamin li treu tota capacitat espontània de producte cultural.*³²

Lawler captura a les seves imatges els instants de soledat de les obres d'art en els fons dels museus. Es tracta de fotografies on el producte artístic, mancat de tota espontaneïtat comunicativa és presentat com un producte de valor de mercat. Un objecte preciós que ha guanyat en cotització del qual podem contemplar-ne la seva característica presencial, objecte de valor cultural, sotmès a la reproductibilitat tècnica, però allunyat de la càrrega poètica.

³² Andrea Kroksnes, Louise Lawler PARKET n° 57 1999 pàgs 156



Louise Lawler, **Three** 1984

A l'obra titulada *Three*, l'artista ens ofereix la contemplació de fragments d'escultures que només podem entreveure a través dels plecs d'un plàstic que les protegeix, aquest està lligat amb una cinta adhesiva. Endevinem aquestes obres al fons d'un museu o preparades per un trasllat, o senzillament arraconades de la contemplació de la resta d'obres exposades a les sales. Es tracta d'una imatge molt suggerent que podem llegir com una declaració d'intencions

postmoderna, en el sentit que ens ofereix una imatge sobreposada a l'art del passat, però més enllà d'això, en realitat l'artista ens procura una clara il·lustració del final d'una època de l'art. El títol de l'obra "tres", fa referència als tres cossos representats a les escultures, que endevinem de marbre i ens posa en antecedents numèrics d'aquesta aparent descomposició fragmentaria de parts d'un tot. El nombre "tres" si es vol prendre també en la seva accepció metafísica, ens remet a la idea d'un triangle de transcendència que podem assignar a cert art del passat, a aquells episodis de l'art premodern que dins dels cànons de la bellesa i en la seva voluntat "de construcció mental, superior a la realitat mateixa... -Hegel dixit- en què l'art es situa en un territori exogen a la realitat ...Louise Lawler fotografia aquests obres del passat –i tot i que ens les apropa a la nostra realitat present- hi interposa aquest tel, aquesta gassa de distància que ens les situa en un territori allunyat de la nostra realitat. Es tracta d'art que pertany al territori en el qual l'art volia ser reconegut encara com a tal. La seva voluntat era d'aparèixer com a art. El tel, la capa plàstica, la seva mateixa reproductibilitat fotogràfica –dèiem a la manera de Benjamin- ens fan aparèixer aquestes obres com terriblement desmembrades en la seva referencialitat.

Ha semblat mai tant anacrònic com ara, un museu? La manera de formular la pregunta, amb insinuacions d'absolut, pot desembocar una visió apocalíptica del pensament: els museus han perdut el contacte, finalment i decisivament, amb els principis que els animaven, han ultrapassat els seus objectius inicials i ja no es corresponen amb els seus propòsits . Han deixat enrere les seves raons, s'han transformat en una cosa que els ha empès massa lluny dels límits de les seves definicions originals. Més enllà del classicisme, la modernitat i fins i tot la postmodernitat, els museus han arribat a un punt mort, un lloc on es perd el contacte amb els seus dissenys. Els museus s'han esgotat.

Aquest raonament catastrofista -en més d'un sentit- es pot enriquir amb una varietat d'intencions, fins i tot contradictòries. S'hi poden trobar ecos tan diversos com el pensament fenomenològic radical del "fi de la filosofia" o de la noció popular sorgida després de la guerra freda de "la fi de la història". Podem imaginar-ne versions conservadores i radicals: potser els museus han perdut de vista alguns objectius que encara els són propis, o potser han deixat de ser intel·ligentment de banda els que estaven desfasats. Els museus d'avui són tant sols una ombra dels museus d'ahir, diuen els uns amb tristesa, i els altres

*alleugerits. En tot cas comparteixen una noció de temporalitat i teleologia que els retorna als mateixos orígens que el museu reclama per a ell: la pèrdua i la imminència de la fi...*³³

Illya Kabakov

L'artista Illya Kabakov va presentar aquesta instal·lació titulada *Incident en el museu o Musica aquàtica* l'any 1995 a la Fundació Tàpies de Barcelona, es tractava, evidentment, d'una reflexió sobre la idea de Museu que, tal com exemplifica el text anterior, es vol reflexionar com un lloc en crisi, potser més aviat com un lloc on s'hi il·lustra - o s'hi escenifica- la crisi. La instal·lació de Kabakov, que va ser molt celebrada en els cercles artístics de Barcelona, presentava l'escenografia d'un museu decimonònic amb un estrat de precarietat absoluta. Tota mena d'atuellss capaços de recollir aigua es disposaven aleatòriament per les diferents estances del museu per a evitar-ne la inundació.

³³ Thomas Keenan Sense fi ni límits a la vista, Catàleg els límits del Museu Fundació Antoni Tàpies Barcelona 1995



Illya Kabakov, **Incident en el museu o música aquàtica**, 1995

La instal·lació presentava la reconstrucció d'un museu rus molt sumptuós, encara que provincià, amb ornaments i marcs daurats a les parets, amb plafons dels quals pengen quadres d'un pintor prou conegut en els anys trenta a Rússia.

L'artista Illya Kabakov va reconstruir les estances d'aquest museu provincià, va fer reproduccions molt acurades de certes obres del pintor Stepan Yakovlevich Koshelev i explicava els fets de la manera següent: ... *poc abans*

*d'inaugurar-se l'exposició d'aquest pintor, al matí, s'ha produït un incident, ja sigui perquè algú ha travessat una veta d'aigua o perquè en algun indret ha esclatat una canonada, a totes dues sales, hi vessa aigua. A la primera hi cau a raig, per tota la superfície i a l'altra, hi cauen gotes. Els treballadors, com és natural, intenten salvar la situació, estenen plàstics i posen gots i gibrells per recollir l'aigua que cau...*³⁴



Illya Kabakov, **Incident en el museu o música aquàtica**, 1995

³⁴ Conversa entre I. Kabakov i J. Bakstein sobre la instal·lació Incident....setembre del 1992 extractes. Catàleg Els límits del museu Fundació Tapies 1995

L'element de la contemplació constitueix el fonament de la idea que l'art no és un art de consum, sinó l'art de la contemplació. La tasca profunda d'aquesta instal·lació rau en el fet que ara als museus els quadres no es poden mirar. Però els quadres no es poden mirar enlloc com al museu. Per tal de tornar als museus el seu caràcter de museu, cal que el museu vessi aigua, que es trobi en estat de destrucció. Aleshores, paladejant el flux addicional en la forma de la música d'aigua d'aquestes refilades de Bakhtxissarai, ens enfonsem en un estat d'anabiosi, i, ja en aquest estat podem mirar els quadres.

Nosaltres retornem al museu en el moment en què el museu mor, en el moment en què s'hi vessa l'aigua. Només aleshores podem mirar els quadres. Resulta una cosa traspalsadora; repetiré l'esquema: els quadres es poden mirar només al museu, però al museu no se'ls pot mirar, i hi ha circumstàncies en les quals nosaltres mirem els quadres, i aquestes circumstàncies són alienes al

*museu. És el model de la vida, evidentment: per entendre la veritat cal que ens allunyem d'ella.....*³⁵

La instal·lació de Kabakov insistia evidentment en un dels temes recurrents de la seva obra: el naufragi del model soviètic i en aquest cas l'atenció es centrava damunt d'un equipament cultural i feia referència al model artístic oficial durant molts anys a la Unió Soviètica: el realisme socialista. Els quadres presents a l'exposició no eren pròpiament realisme socialista, però sí que s'hi apropen en la seva candidesa i en la utilització del procediment i la temàtica. Es tracta d'uns quadres que el mateix Kabakov pinta a imitació d'un artista real de certa projecció en una zona concreta de la Unió Soviètica. El mateix Kabakov incita l'ambigüitat sobre l'autor i l'originalitat de les obres exposades a la suposada galeria Feldman, i en fa una qüestió de significat que s'escapa més enllà dels límits anecdòtics de la instal·lació. Els visitants de l'exposició senten un calfred en veure exposades a unes inclemències fatals aquestes pintures antigues, plenes de lluminositat i escenes bucòliques i potser és en aquest moment que als espectadors els assalta la inquietud de no saber com llegir la instal·lació; però

³⁵ op citada.

finalment tots podem rendir-nos a l'efecte sedant de l'obra de Kabakov, deixa d'interessar-nos si les pintures són o no só autèntiques, si els quadres poden córrer el perill de malmetre's; ens sentim arravatats per la música dels raigs i els goteigs d'aigua en una mena de concert abstracte i sense argument. En aquest instant sentim que l'artista ens ha situat enmig d'un model caduc de l'art i de la cultura i que proposa –no ja la visió catastrofista del model soviètic- sinó la urgència d'obrir els sentis a un nou ordre de percepcions; i en aquest sentit ens proposa –jo diria a la manera beuysniana- l'activisme en les situacions de crisi per davant de l'acomodació als models caducs.

Crec que la situació que més ens desequilibra és la interior; quant més es dedica la meva obra a allò extern, més parlo –crec jo- dels meus problemes i de la meva vida interior...”

Maurizio Cattelan³⁶

Maurizio Cattelan és un dels artistes actuals més interessants pel que fa a una visió irònica del món de l'art i els seus mecanismes culturals. Maurizio Cattelan proposa una visió lúdica i alhora crua de certs temes de la societat actual, els temes de les seves obres poden anar des del conflicte social al seu propi país, Itàlia, o qüestions reduïdes i centrades en el món de l'art.

Molt freqüentment Cattelan ha posat en qüestió el ritus d'una exposició, com per exemple la sèrie de llençols nuats que va fer servir per a “sortir” de l'espai d'una galeria o el fet de llogar el seu espai expositiu a un fabricant de perfums perquè hi col·loques cartells publicitaris dels seus productes...

³⁶ Maurizio Cattelan Art at the turn of Millenium Taschen 2000 p. 94

Cattelan presenta amb mètodes simples les seves objeccions contra les condicions d'una exposició.



Maurizio Cattelan **Dos vigilants**, Vienna 1998

En aquesta instal·lació, en un espai expositiu de Vienna, Cattelan va “instal·lar” dos vigilants a sobre de dues bicicletes estàtiques. La instal·lació ocupava un espai soterrat de la galeria sense cap obertura a l'exterior, un lloc

claustrofòbic que l'artista emfatitzà amb aquesta instal·lació/acció en la qual els dos vigilants tenien ordres d'accionar el mecanisme de la bobina de les respectives bicicletes en l'instant que se sentia baixar un visitant per l'escala d'accés. Aquesta acció física del pedalejar dels dos vigilants donava llum a una bombeta de 15 watts que il·luminava tènuement l'espai de la sala.

Hi ha una aparent confrontació de les jerarquies dins del món de l'art. Els dos vigilants “treballen” per a fer visible l'obra, millor dit, *fan* l'obra, o *són* l'obra, en aquest cas, però també hi ha una gran ironia implícita en el fet que l'espectador és part activa de la instal·lació i es sotmet a una gran tensió: si roman una llarga estona contemplant l'obra els “vigilants” no poden parar de pedalejar, si se'n va els deixa coberts per una fosca impenetrable, sense existència...Aquí ja no podem parlar ni tan sols de la fi del Paradigma mimètic, ens trobem davant d'una manifestació artística que va més enllà del mimetisme, és un nou paradigma, que sense utilitzar referències al passat, es transforma en un nou paradigma de mimesi que podríem definir com a “hiperreal”. L'art és la seva extrema representativitat.



Maurizio Cattelan **A perfect day** El galerista Massimo de Carlo fixat a la paret de la seva galeria de Milan 1999

L'ara i l'aquí, l'acció i la reacció portats a una indissociable capacitat d'existència...

En aquesta altra obra, Cattelan porta fins a un límit de tensió –que contradiu l'obra anterior- la seva ironia sobre els mecanismes de l'art actual. La nit del 27 de setembre del 1999 fa “fixar” literalment a la paret de la Galeria el seu propietari, el galerista milanès Massimo de Carlo. Una crítica del fet parla en aquests termes: *This time the performance wasn't dramatic at all...but hilarious! It lasted just one night, the 27th of september, and this time the poor Italian gallerist Massimo de Carlo has been hung in his wall by Cattelan's cruelty...*³⁷ Efectivament, Cattelan va convertir el galerista en una “pobra” víctima, a la manera d'un xai expiatori fixat amb cinta adhesiva, immòbil, convertit en matèria d'exposició...Cattelan diu que d'aquesta manera es fa visible el ressort invisible del món de l'art, el galerista és absent de l'exposició, és a la rera-botiga on es construeixen les complicitats culturals, les transaccions econòmiques, és la parafernàlia de l'art...aquí l'artista exposa el responsable d'aquest *tinglado*, el converteix en víctima propiciatòria de les seves pròpies estratègies...

³⁷ Giancarlo Politi Letters to the Editor FLASH ART n° 209 1999

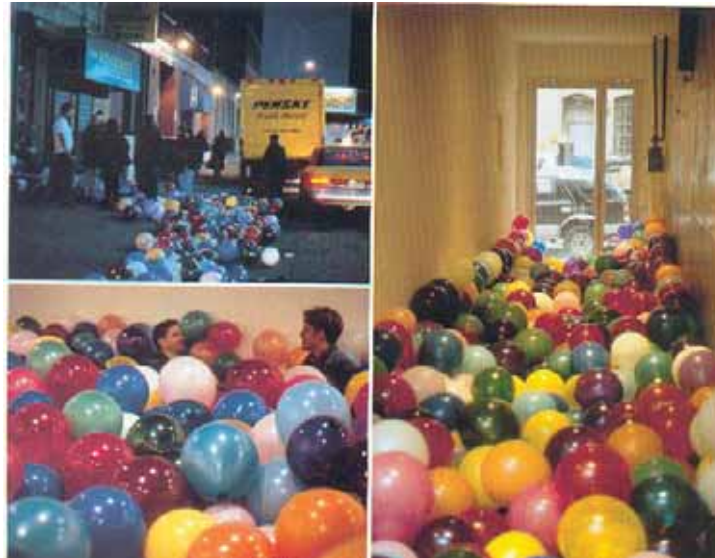
Maurizio Cattelan, el bufó del món de l'art, fa una temptativa radical per ridiculitzar els principis pels quals l'artista opera dins la societat. Ha escollit la posició privilegiada – i ambigua- de provocador notori amb la finalitat de denunciar els medis hipòcrites que faciliten el flux soporífer i regular d'idees i de mercat dins del món de l'art contemporani. Un propietari de galeria ha estat literalment encastat a la paret...els personatges de Cattelan són a la vegada caricaturescos i tràgics. Fent servir personalitats històriques com a herois quotidians, Cattelan segueix un camí ja usat pels titellaires i els xarlatans....³⁸

En aquesta utilització irònica dels mecanismes inherents al mercat i el món de l'art Cattelan hi aporta una visió desenfadada, pulcra també, –en cap moment s'acosta a la perversitat ni la crueltat sanguinària d'alguns artistes anglesos de les darreres fornades- i ens ofereix unes propostes intel·ligents que com es deia més amunt poden fer somriure, esclatar en rialles, o fer pensar profundament sobre els nous camins que enceta l'art en aquests moments de finals de paradigmes.

³⁸ A.S. ART NOW 137 Artists at the Rise of The New Millennium Taschen 2002 p. 88

Martin Creed

Un artista que voldria comentar en darrera instància és Martin Creed. Aquest artista anglès, flamant guanyador de l'edició 2001 del Premi Turner pot il·lustrar –més enllà del treball acurat de Cattelan, una postura conceptual de radical allunyament del paradigma mimètic de l'art. Efectivament, aquí podem parlar de l'estricta imatge del final de l'art.



Martin Creed **Half the air in a given space** Installation 1998

Els treballs d'aquest artista s'han aplicat sovint a la configuració arquitectònica dels espais expositius. Ens trobem, novament, amb un artista que ha fet del propi espai de l'art un lloc d'experimentació conceptual d'aquests mateixos mecanismes d'exposició i difusió de l'art. En treballs anteriors de Creed havíem vist com aquest espai propi de difusió i exposició de l'art s'empenava d'objectes

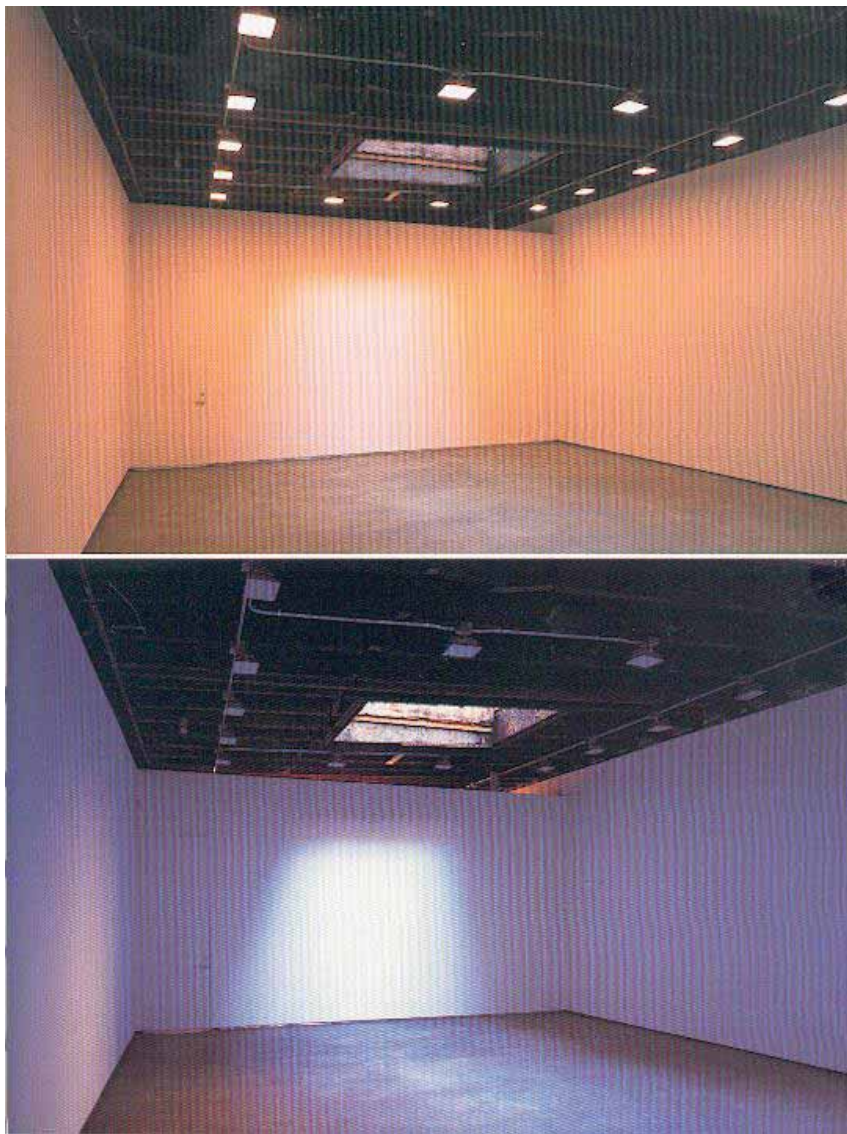


Martin Creed, premi Turner 2001

aliens a la producció artística, amb la senzilla intenció de demarcar els límits físics i les capacitats espacials d'aquest lloc. En el treball *Half the air in a given space*, del 3 de març de 1998 a la Galeria Gavin Brown's de N.Y. Creed va

disposar d'una gran col·lecció de globus de plàstic que emplenaven “la meitat” de l'espai disponible de la galeria.

Així l'artista es serveix de l'espai com una unitat de mesura dins la qual disposa unes precises alteracions de la percepció i l'ocupació física dels espais. Aquesta idea d'acumulació objectual dins d'un espai-galeria la va accentuar en un treball - del qual no he aconseguit cap imatge- que es deia *All of the sculpture collection*, (2000) i en la qual l'artista va acumular totes les escultures disponibles de la Southampton City Art Gallery, des de Rodin a Whiteread. Aquesta acumulació d'escultures, sense cap ordenació ni cap respecte espacial es proposava com a mesura de capacitat de l'espai de la galeria. Creed, de la mateixa manera que va omplir una unitat de mesura amb globus multicolors ho va fer amb escultures del passat. Es tracta d'una mirada anti-artística sobre l'espai propi de l'art, per tant un treball més enllà de la visió historicista de l'art i més enllà del paradigma mimètic i modern. En el treball nº 227 -Creed enumera a manera de títol principal cadascun dels seus treballs- *The lights in a room going on and off*, 2000



Martin Creed **The lights in a room going on and off**, 2000

i amb el que va guanyar, com he dit el prestigiós i controvertit premi Turner de la Tate Gallery de Londres, l'artista presenta una habitació buida, és una sala d'exposicions en la qual l'única alteració ve produïda per un temporitzador que cada cinc segons obre i tanca les llums de l'espai i, senzillament, fa visible, a intervals de cinc segons, les vertaderes dimensions i característiques del lloc expositiu. No es tracta tampoc –com titulava un diari- de posar èmfasi en la buidor de l'espai, ni de presentar *l'habitació buida com a obra d'art...*, sinó de presentar l'arquitectura com a lloc visible, i parlem de l'arquitectura de l'art. En aquests espais destinats a la contemplació estètica o artística, sí que hi podem llegir l'obra de l'artista com un lloc de nova confrontació amb les voluntats expressives del present. Els artistes d'aquest final de segle, enmig d'un cúmul de situacions finalistes proposen una nova mirada sobre la realitat, una mirada, en aquest cas, sota la projecció dels focus, una il.luminació intermitent que ens fa visibles i invisibles els detalls, les particularitats i les peculiaritats de l'espai on ens trobem , les llums i les ombres, les penombres i els enlluernaments. Pensem que l'interval que Creed posa al dispositiu no permet que l'espectador s'acostumi ni a la llum ni a

la penombra, - la sala de la fotografia te una claraboia per la qual entra llum natural- i aquesta dificultat de visualitzar l'espai ens el fa terriblement incòmode. Ens fa aparèixer la llum artificial com el *material* de l'exposició. L'habitació no està buida; està terriblement saturada d'informació, de canvis bruscs de percepció.

Aquests artistes comentats Creed, Cattelan, Lawler, Koester, Kabakov...presenten al meu entendre, i a través de certs treballs, un excel·lent compendi d'imatges il·lustradores d'aquest concepte finalista de l'art. Finalista en tant que un model caduc és substituït per un altre que ja no representa una alternativa, -com es donava al llarg de la successió dels diferents *ismes* de les avantguardes històriques, ni tan sols des de la precipitació de la modernitat cap a això dúctil i esponjós que hem anomenat la postmodernitat- sinó que esdevé un comportament que, potser més deutor de l'art conceptual que de cap altra significació historicista, s'obre a terrenys d'experimentació artística que sense defugir la poètica - jo diria que hi ha una gran dosi de poètica espacial, o lingüística- trenca definitivament els seus contactes amb l'art del passat, el de la mimesi, el de la narrativitat, el de les pròpies referències disciplinàries. Aquests autors s'erigeixen, per tant, en executors d'aquest final de l'art de què ja parlava Hegel

tant de temps enrere. Ho fan de la manera potser més neta, en certa manera elegant -no sé si ells hi estarien d'acord- i amb una aparença de càrrega intel·lectual que ens fa pensar que l'art no s'acaba, -encara- sinó que assaja vies intransitables per on de vegades no troba ningú...., de moment.

Una altra via més explícita, i amb una aparença més “bruta”, de re-formular aquest FINAL de l'art és aquella que han assajat artistes que jo definiria com de l'excés. Propostes que defugen la subtileza, que no poden defugir tanmateix una certa i amanerada narrativitat; són excessos en els quals l'artista i la seva obra, defugen expressament l'art del passat com una mena de territori a “cremar”; tracten no tant el final de l'art com la fi del dogmatisme. I en aquest sentit fan gala d'una descarada profusió de mitjans heterodoxes. Ja no utilitzen l'espai d'exposició, el museu com a escenari de reflexió i proposta intel·lectual, sinó que

presenten la potència expressiva de la pròpia obra per a posar en evidència el dogmatisme de l'art del passat, la seva encarcerada submissió.

ARTISTES DEL CAOS

DESTRUÏM L'ART PER A FER ART

Estimat Giancarlo: Al desembre d'aquest any amb la col.laboració de l'Institut d'Art, el Museu d'Art Contemporani de Detroit muntarà una exposició basada en la destrucció de l'art en aquest segle: "Kaboom" serà interactiva amb l'audiència, que serà convidada a destruir alguns treballs d'artistes. Per exemple l'Objecte per a Destruïr de Man Ray, amb un martell, o pintar amb esprai el signe d'un dòlar en una pintura de Malèvich , o cosir un tall de Fontana o a pixar-se a l'urinari de Marcel Duchamp. També es convidarà a esborrar un dibuix de De Kooning, etc...CERTAMENT, MOLT D'ART HAURIA DE SER DESTRUÏT...

Jef Bourgeau Project Director ³⁹

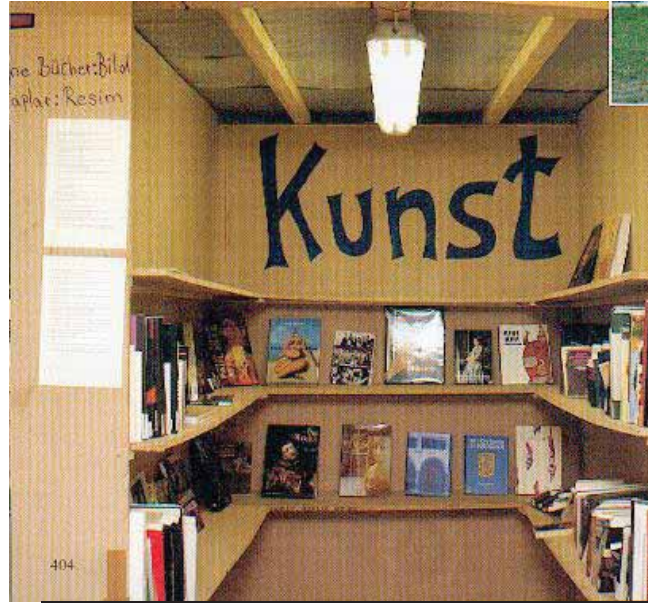
Thomas Hirschhorn

Thomas Hirschhorn

Jo no faig art polític, jo faig política d'art...

Les obres de Thomas Hirschhorn són èpiques i preciosistes, grans instal·lacions elaborades a base de materials pobres com cartró, cinta d'embalar i paper d'alumini. L'artista construeix una mena de models d'objectes de la realitat, que sovint lliga entre ells o a d'altres objectes a través d'uns conductes fets de paper de plata, a la manera de llargs cordons umbilicals.

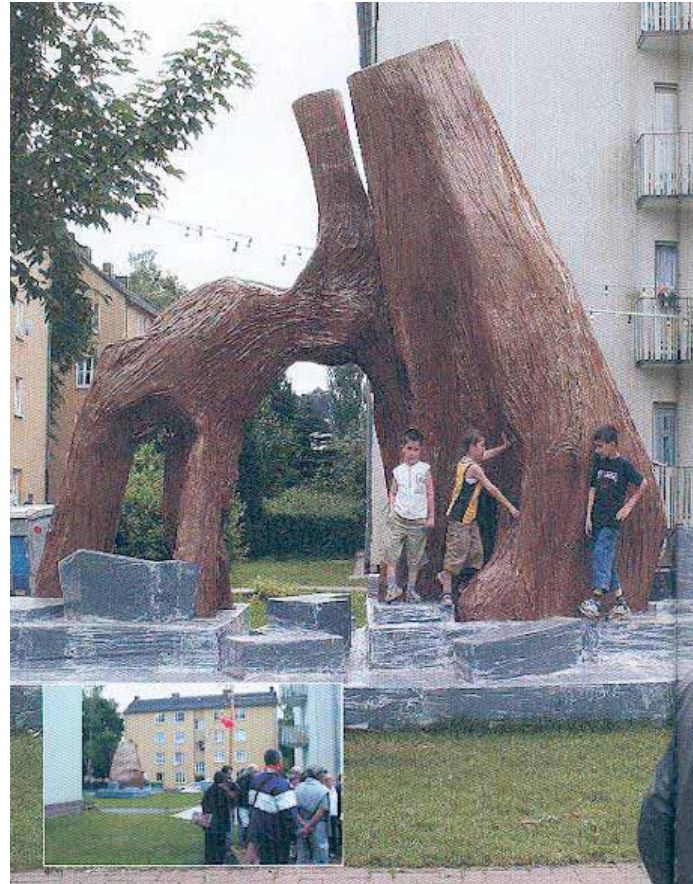
³⁹Letters to the director FLASH ART n° 209 1999



Thomas Hirschhorn Kunst. Instal·lació incorporant catàlegs i llibres d'art.

Les seves obres han estat considerades com a “petites cosmologies” on tot es mostra com tremendament implicat. La naturalesa *pobra* dels treballs de Hirschhorn és ressaltada per la ressonància caricaturesca de les formes monumentals de les seves instal·lacions, que ben sovint volen aparèixer com a formacions estatuàries presents a l'espai públic. Alguns d'aquests treballs han estat fets amb la col·laboració del públic, preferentment gent jove i, després o durant,

han servit de lloc de debat o d'anàlisi del propi treball de l'artista o d'alguns autors
o intel·lectuals determinats.



Thomas Hirschhorn obra pública



Thomas Hirschhorn **Spinoza Monument** 1999

Els seus treballs volen ser un pont entre el realisme i la utopia. Són zones de mestissatge entre la percepció de la vida quotidiana i els grans reptes macropolítics de la societat actual. Si per la seva escala desmesurada els seus treballs semblen voler esdevenir una recreació del món, en realitat, per la seva precarietat tècnica, les seves solucions *naïf* i la utilització de materials de rebuig, els treballs de Hirschhorn mostren més que res la fragilitat del món occidental i la seva fe cega en el progrés...



Thomas Hirschhorn. **Buffet** 1999

El treball d'aquest artista té una aparença material que nega radicalment tota formulació acadèmica. Hi ha un rebuig exprés dels materials i les tecnologies "acurades" i mimades pel tracte de l'ofici. Tal com deia l'article citat de Xavier Barral a *La Fi de l'Estètica...?* on manté que l'estètica és per a molts una disciplina que arriba al final d'un camí, *com a branca de la filosofia, separada alhora de la crítica de l'art i de la història de l'art, l'estètica que s'havia anat definint durant el darrer segle ha arribat a la seva fi...* molts artistes rebutgen el tractament "estètic" dels seus treballs, hi ha una aposta expressa per una altra mena de bellesa, -si es vol dir- de la lletjor. Hirschhorn ho expressa a la manera d'un artífex matusser, d'algú sense traça aparent; les seves instal·lacions empren directament el públic, el fan participar en la confecció de les obres; així, els seus equips improvisats

d'activistes utilitzen els materials a l'abast sense cap mena de por i cap mena de respecte pel fet d'haver d'utilitzar materials "artístics". Cintes de cel·lofana, cartrons, papers craft, paper de plata, aerosols, retuladors, etc. són eines d'expressió situades fora de la història de l'art, es tracta de l'estètica del caos, l'estètica "trash", l'estètica de la lletjor que ve ara a ocupar-se de dir coses artístiques.

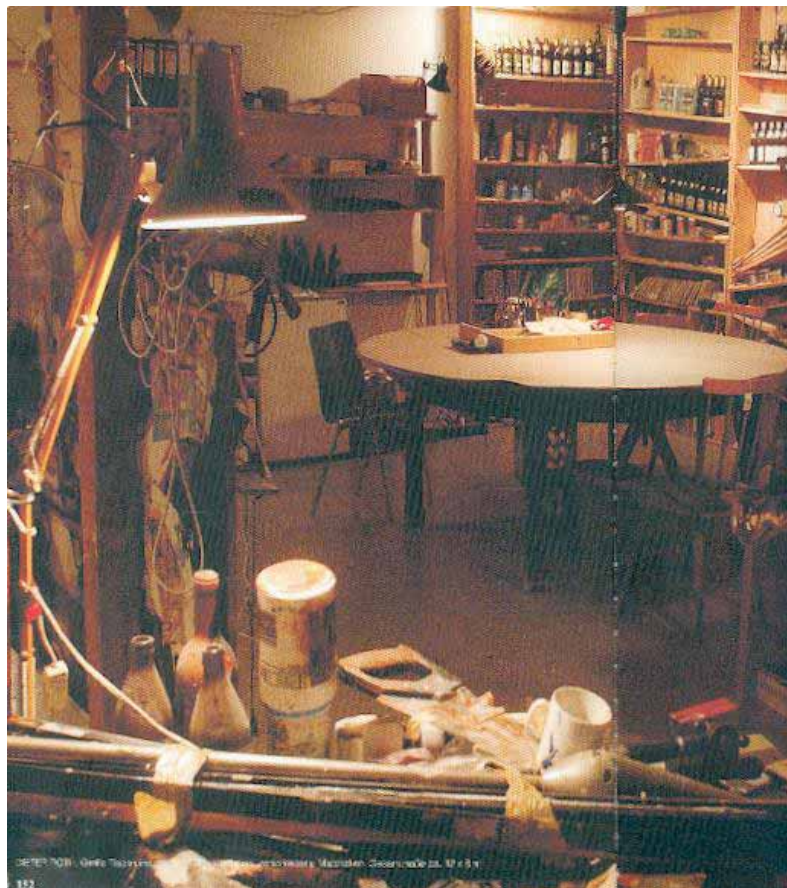
Dieter Roth



Diether Roth **Grosse Tischruine** 1970-1998

Aquest artista alemany que va morir recentment a Suïssa és un exponent claríssim d'aquest nou comportament de l'art d'aquest final de Segle XX, que es mostra pres d'una irrefrenable sensació de catàstrofe. Però, a diferència dels

artistes que especulen amb les catàstrofes, les desgràcies i el caos del món, aquest artista - com Jason Rohades – proposa el caos del propi espai de treball. És una evidència del desconcert, de la recerca d'un nou llenguatge per a les arts. Veiem que a la instal·lació *Grosse Tischruine*, presentada a la darrera Documenta de Kassel (2002), l'artista ens invita a contempla tot el seu espai de treball, els materials, les eines, l'instrumental, el mobiliari , el lloc del menjar i beure....però tot fa referència a l'espai vital de l'artista i la seva reflexió interna...



Diether Roth **Grosse Tischruine** 1970-1998



Diether Roth **Grosse Tischiene** 1970-1998

En aquesta potent instal·lació que vaig poder veure en directe a la Documenta i que l'autor havia deixat enllestida l'any 1998 en què va morir, s'hi podia percebre la presència congelada de l'artista i oferia la visió d'una mena de laboratori caòtic en el qual els diferents elements es podien entendre units per l'única lògica interna del personatge. La sensació de penetrar en el taller de Roth va ser similar a la sensació de penetrar en el taller d'un amic artista desaparegut recentment.

Entrar a l'estudi del R..

Entrar a l'estudi d'un artista desaparegut, penetrar a la desolada congelació d'un desordre aparent que ha perdut el seu sentit. Quina va ser la darrera eina que va tocar quan en va sortir per darrer cop sense saber-ho?

Damunt de quin àmbit del taller es diposità l'última mirada, pressentint que era aquella la mirada final...?

Entrar al taller d'un artista mort és fer-lo reviure en la meticulosa disposició de la memòria.

Pols damunt les eines...^{Nota}

Jason Rohades

Els treballs de Rohades són grans instal·lacions que ocupen grans espais i que incorporen llums, música i vídeos....Rohades és un dels artistes més coneguts de l'escena occidental dels Estats Units i el seu treball té un punt d'extrema sofisticació artesanal i un gran sentit de l'humor. *Les creacions de Rohades creen sistemes de relació entre la realitat, l'experiència i els mitjans de comunicació...*⁴⁰

L'observador és introduït en un desgavell d'objectes aparent que creen entre ells

^{Nota} Notes al dietari, 4 de desembre del 2002, en entrar per primer cop després de la seva mort, a l'estudi del Ramon Guillén-Balmes al carrer Betlem de Gràcia.

⁴⁰ Jason Rohades Art at the turn of Millennium Taschen 2000 p. 422

unes estranyes associacions i se sent pres d'aquest escenari disposat a les reaccions mecàniques, elèctriques o físiques. Jason Rohades ha fet molt poques referències a la història de l'art en el seu treball, concretament a l'exposició surrealista de 1942 en la que va participar Duchamp i també a la pintura *Number 32* de Jackson Pollock que considera que ha estat la referència per a la seva gran instal·lació *A perfect world...*(1999).⁴¹



Jasón Rohades **A perfect World** 1999

*Utopia i terra, records, miracles, vida en el futur i pols d'estels....per molts anys era vist el continent americà com el lloc on la vella Europa podia abastar els seus somnis. El Nou Món fou la terra promesa de la veritat. Efectivament, en els segles passats, nombroses generacions van emigrar a Amèrica per trobar la terra promesa com una recerca de la bíblica promesa.....*⁴² Aquestes paraules parlen de la instal·lació *A perfect World* que Jason Rohades va fer a l'Hamburg Deichtorhallen en què pretenia donar una visió onírica de les voluntats d'escapar de la pròpia realitat i fugir a mons de felicitat, més enllà de la fisicitat de les pròpies vides. Es tractava d'una gran instal·lació feta de tubs d'inoxidable que suportaven una gran estructura mòbil, canviable, de sostres penetrables i terres esllavissats en la qual l'espectador podria compartir la presència d'uns personatges a la manera de éssers cibernètics, sense problemes i sense capacitat de decisió....

El treball anterior de Rohades *Uno momento* (1997) ja apuntava aquesta voluntat de control tecnològic. Es tractava d'una gran instal·lació el nucli de la qual consistia en una computadora que tenia la capacitat d'activar les funcions

⁴² Roberto Ohrt *The Soluble fish is better off on the Beach* PARKET n° 58 2000

dels artefactes ...m'imagino que la computadora actuava a la manera d'un gran cor central que donava vida als diferents elements presents a la obra: les llums, la música, els sons dels instruments, el moviment de determinats conductes, etc.

Rohades deia que des de l'inici del projecte fins que va instal·lar tot el muntatge se n'adonava de com el programa de la computadora es quedava obsolet per l'aparició de noves tecnologies, per tant, la seva preocupació i la seva exigència era de procurar-se bons tècnics en informàtica que poguessin assegurar-li la viabilitat del sistema i la seva posada a punt.

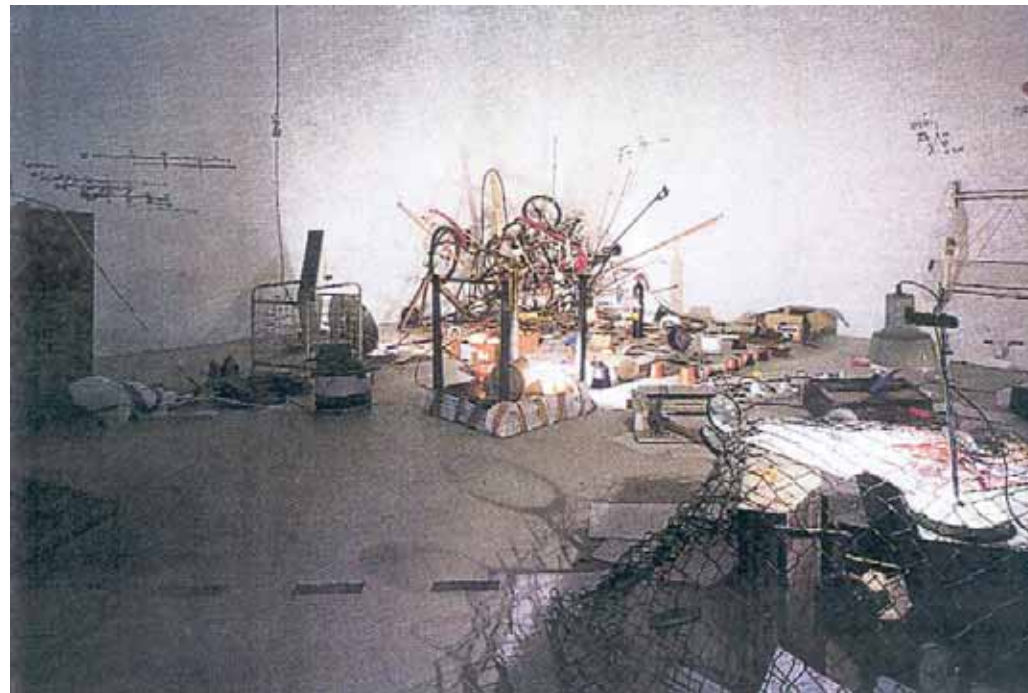
La instal·lació dona la impressió d'una realitat animada, gairebé viva en la seva disposició material, el cor ocult, un senzill ordinador, confereixen la pulsio vital a aquest desordre d'objectes, la raó de ser dels quals només consisteix a crear la seva pròpia lògica dins del sistema. Efectivament, Rohades cita d'una banda a Duchamp i de



Jason Rohades **The creation I, II i III**

l'altre a Pollock, es tracta de petites referències al món de la història de l'art que l'artista manté encara, però es tracta d'una anècdota formal, més que d'una vinculació conceptual. L'aparença caòtica, desmesurada, obsessiva, de les instal·lacions de Rohades donen la clara imatge de trobar-nos davant del punt final de l'art del passat.

Tomoko Takahashi



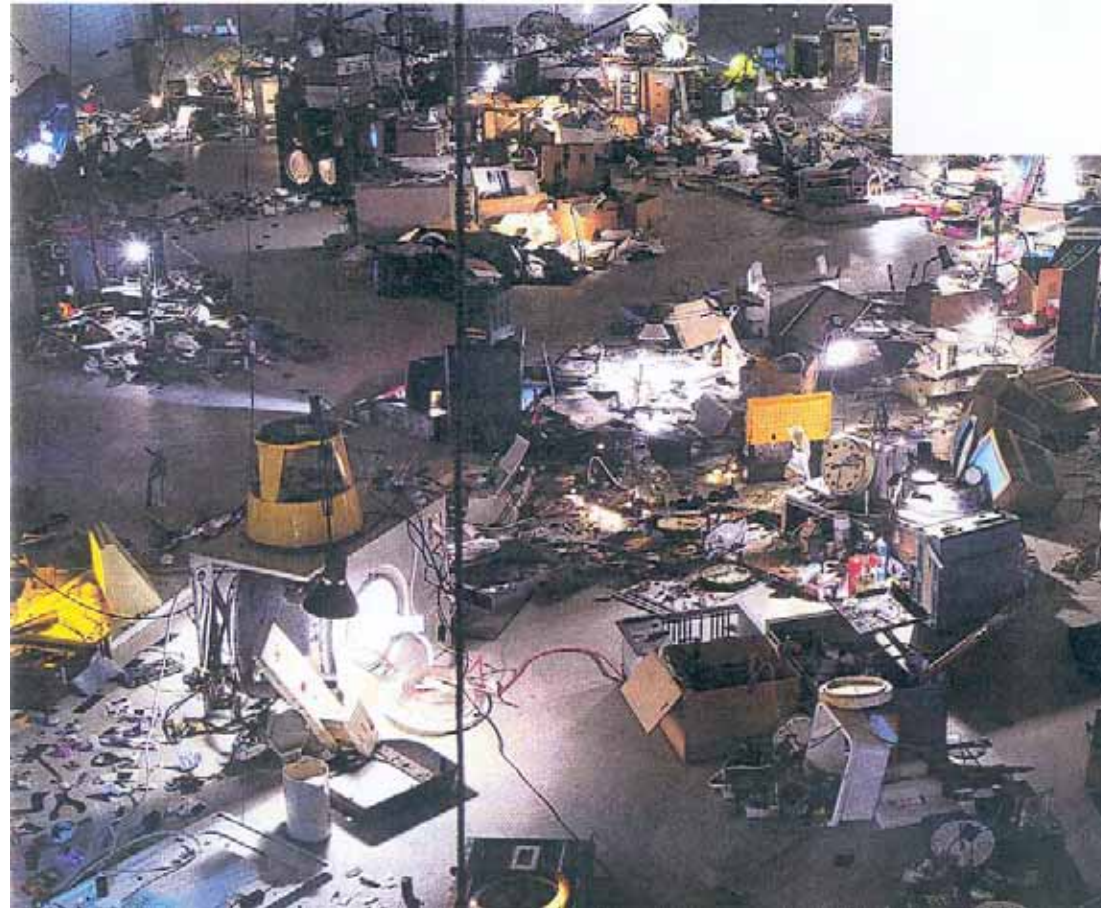
Tomoko Takahashi **Line-Out** 1998

Tomoko Takahashi és un artista japonès resident a Londres que en els darrers anys ha estat present a les millors galeries d'art contemporani del món. El treball que aquí veiem és la instal·lació *Line-Out* que va presentar l'any 1998 a la Saatchi Gallery de Londres. El seu treball té una aparença catastròfica, la revista *Sculpture* titulava un article sobre l'artista : *In the Eye of tornado*⁴³. Efectivament, la seva instal·lació *Line-Out* de la Saatchi Gallery de Londres tenia l'aparença exacta dels efectes d'un d'aquests fenòmens naturals que ben sovint castiguen la costa del Pacífic. Infinitat d'objectes escampats per tot l'espai de la Galeria, disposats desordenadament per sobre i per sota del mobiliari, conferien a l'espai una sensació de calma després d'una catàstrofe.

L'artista ha explicat que per a realitzar aquesta instal·lació ha necessitat més que “viure” a l'espai, dormir-hi. En els dies que va necessitar per a realitzar el muntatge, Takahashi no va utilitzar cap dibuix previ: Durant tres setmanes i mitja vivint a la Galeria, l'artista va començar a disposar els objectes que havia dut, i els seus embalatges, ordenant-los formant una mena “d'illes”...Illes que consistien en acumulacions caòtiques, al voltant de les quals s'hi reservava una

⁴³ Robert Preece Tomoko Takahashi: In the Eye of Tornado SCULPTURE november 1999

mena de zones de pas per les quals transitarien els visitants de l'exposició. Es tracta de disposar l'espai a la manera de la primera ordenació natural que s'executa després que ha succeït una catàstrofe. Zones de pas d'urgència entre muntanyes i acumulacions d'objectes destruïts....



Tomoko Takahashi **Line-Out** 1998

Per a Takahashi aquest procés de treball està basat en la improvisació com si es tractés de una interpretació musical, l'anar fent a partir d'una certa idea d'estructura melòdica.. El títol de l'exposició vol referir-se als conductes d'aprovisionament d'energia de les màquines i aparells com una metàfora de l'energia necessària per al treball. *Vaig pensar en titular l'exposició Retrospective –va dir l'autor- perquè hi he inclòs molts dels objectes i de les obres d'altres instal·lacions anteriors i he buscat de trobar un nou sentit a tot plegat...*⁴⁴ Efectivament, a la instal·lació hi ha incorporats monitors d'anteriors instal·lacions, propaganda d'empreses de consultoria, objectes de l'època d'estudiant, i objectes pintats de la seva anterior instal·lació *East International*. La instal·lació inclou també les caixes en les quals s'ha transportat tot el material, el seu llit i els estris d'higiene i les burilles dels cigarrets.

Tota una infinitat d'objectes de consum, provenint d'espais privats, de l'entorn familiar s'agrupen formant "illes", entorn de les quals deambularan els

⁴⁴ Robert Preece Tomoko Takahashi In the Eye Of Tornado SCULPTURE november 1989 p. 10

espectadors... *Estic realment impressionat de veure el públic moure's entorn del meu treball. En efecte, és guai*⁴⁵



Tomoko Takahashi *Time-Out* 1998

⁴⁵ op.cit .

Gilles Barbier

Aquest artista francès ha presentat treballs en què també hi ha implícit aquest comportament d'aparença caòtica i *horror vacui*.



Gilles Barbier **Parasite, guerre & négociations**, 1998

Aquesta instal·lació que va presentar en els espais de l'Office de la Culture de Marseille el 1998, constava d'una sèrie de diferents elements amb què l'artista proposava una crítica al voltant de les relacions de poder entre els països dominants i els sotmesos del planeta. Una gran acumulació desordenada d'objectes en un dels racons de l'espai d'exposicions mostrava tot un cúmulo de detritus, les restes, els senyals d'hores de reunió, missatges inservibles escrits en diversos idiomes, paperassa, material de sobretaula, restes de menjar i restes d'excrements...

EL FINAL DEL ECLIPSE, Exposició Fundación Telefónica

Aquesta exposició titulada *El final de l'Eclipse* va reunir el treball de vint-i-sis artistes de Sud-Amèrica i va ser comissariada pel crític José Jiménez. *L'art iberoamericà del final del s. XX*, pretén destacar la qualitat i l'interès de l'art produït a aquesta zona americana en el traspàs del segle XX-XXI i s'empara a la metàfora de l'eclipsi que com a "cos de la ideologia colonial i neocolonial ha

*impedit de veure les característiques netament singulars de l'art iberoamericà
d'una forma no distorsionada i directa...⁴⁶*

⁴⁶ O.A.M. Revista Arte y Parte, setembre del 2001

El arte del reconocimiento

La exposición *El final del eclipse*, que se abre el día 12 en Madrid, reúne los trabajos de 26 artistas latinoamericanos. Cada uno de ellos tiene una sólida propuesta que llama la atención sobre la necesidad de reconocer el valor de un arte que se afirma por sus propias características.

EL FINAL DEL ECLIPSE

Fundación Telefónica
Fuencarral, 3, Madrid
Hasta el 18 de noviembre

JAVIER MADERUELO

El arte es una convención cultural, una convención que se establece, como otras, desde el poder. Son los poderosos los que poseen el buen gusto, mientras que los mitos, los gestos y los iconos de los desposeídos son considerados groseros y soeces, por más que en muchos casos sean más emotivos y expresivos que aquellos objetos e imágenes que son considerados maravillas del arte por los que han conseguido cifrar en un elevado valor monetario sus posesiones.

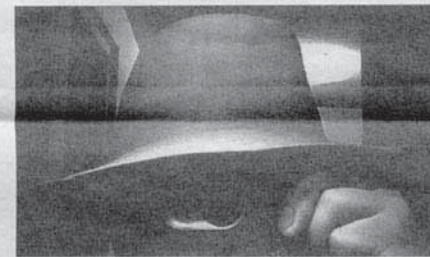
En siglos precedentes, las grandes cortes europeas para mostrar su poder emplearon artistas, quienes, con su trabajo, definieron el estilo de cada rey y de cada época. Cuando los países americanos (Estados Unidos incluido) comenzaron a producir arte, dado que sus ciudadanos eran criollos, miraban hacia las "academias" europeas intentando imitar aquellas formas que hacían grande a la Roma de los papas y al París napoleónico, readaptando formas que en el Nuevo Mundo, con otras condiciones y necesidades, carecían de sentido y contenido. El hombre de gusto europeo, que vivía la experiencia del gran arte unido a la borrachera del poder absoluto, miraba con suficiencia y desdén el "arte criollo".

Para referirse a lo primitivo utilizaba Baudelaire el término "arte de caribes", pero, desde finales del siglo XIX, el arte que se hace en el Caribe y en toda América ha ido cobrando cada vez más independencia y más entidad, según se han ido apartando sus artistas de las normas académicas y han cobrado conciencia de su verdadero potencial creativo. Sólo cuando Estados Unidos impuso su poder militar y económico en Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, aquello que hacían los artistas norteamericanos pasó a un primer plano, en el que se ha mantenido apoyado por las poderosas instituciones museísticas, académicas, editoriales y mediáticas, pasando así el "criollismo yanqui" a ser espejo del gran arte mundial. Pero, ¿es menos criollo el arte de Estados Unidos que el que hacen los artistas de Brasil?, por poner un ejemplo sangrante, ya que en Brasil se asimilaron las vanguardias europeas antes, más profunda y críticamente que en Estados Unidos.

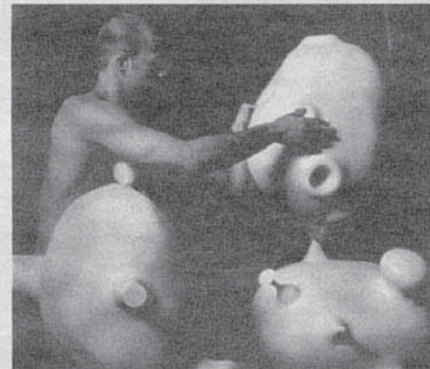
Sólo desde una clave de política



Proyecto Hábitat: reciclables' (2000), de Fabiana Barreda.



'Sombrero sin título' (1999), de Abraham Cruzvillegas.



Sólo desde una clave de política económica se puede entender el eclipse al que ha sido sometido todo el arte de una veintena de países

Los artistas que muestran su obra en esta exposición son una parte de la punta de un iceberg

EL PAIS Sábado 8 de septiembre del 2001

CAPÍTOL VIII

LA IMATGE DE LA MORT I LA IMATGE DE LA FI DE DÉU

La mort a l'art

El "factor Déu"

El sentit brutal del món:

La imatge de la mort

El flagell de la SIDA

La *divina* ciència

. Hitler adivinó oscuramente que éste era el tipo de espectáculo al que estaban abocados los modernos huérfanos de Dios..
Rafael Argullol¹

...només l'art ens salva de la insuportable construcció de la realitat que ens proporciona la nostra ment.
Nietzsche

LA MORT A L'ART O EL SENTIT BRUTAL DEL MÓN

¹ El fin del mundo como obra de arte. Rafael Argullol. Destino BCN 1990 P.124



Felicien Rops, La mort au bal 19865-18751

Morir no és desaparèixer sinó submergir-se de nou en l'Origen que, de manera incansable, produeix de nou la Vida. La Vida, per tant, és ja el començament de la Mort, però la Mort és condició per a una nova Vida ,i així constantment la llei eterna de les coses s'esdevé ...²

² Frederic Nietzsche El Gay Saber Austral MADRID 2000

Un poema de Joan Salvat Papasseit ja diu *...que per tornar a néixer necessiteu morir*, la filosofia i l'art sempre retornen al tema de la mort. La mort com un procés intranscendent en el llarg camí de regeneració de la mateixa vida..... Al capítol 4 quan parlàvem de Nietzsche i el fi de l'idealisme, vèiem com el sentiment tràgic de la vida, aquesta condemna originària de l'home, es troba en el punt d'arrencada de la gran part dels treballs artístics i filosòfics del nostre temps, especialment des dels temps de la Modernitat. En aquest període convuls dels nostres dies, entre els final de segle i la coincidència del final del mil·lenni i enmig de l'esclat d'informació globalitzada amb què ens obsequia el món contemporani, aquest sentiment de tragèdia es fa més present que mai. I ens produeix alhora un sentiment dual respecte de la mort. Al mateix temps que assistim a una pèrdua de contacte real amb la mort ens apareix una altra relació amb aquest fenomen de l'existència. Anem perdent aquells ritus de proximitat que tenia la nostra societat pre-industrial i anem entrant en contacte amb una mort diferida, virtual, que cada cop es va fent més present a la nostra vida quotidiana a través dels mitjans de comunicació, i que paradoxalment ens l'allunya en la seva experiència "real". La nostra societat, doncs, ha canviat

terriblement la relació amb la mort, és com si ens obsessionéssim a desfer-nos d'una forma natural i acordada amb els fets intrínsecs de la mort, per a pensar-la i sentir-la com un fet que només succeeix a l'altre, a l'altra banda de la pantalla...un esdeveniment que ja no ens afecta en la seva contingència existencial. Defugim el fet que tots els nostres moviments són fragments d'actes i fragments de temps que ens aproximen a la nostra pròpia mort; .i al mateix temps són fets irrelevants d'un relat que és més enllà de la nostra pròpia existència. Es tracta d'un teixit inexorable de fets i esdeveniments que formen el gran Tot...

Adonar-se d'això és –segons Nietzsche- pensar tràgicament. El pensament tràgic és aquesta intuïció de la unitat de totes les coses, de la Vida amb la Mort, de la Unitat amb la Fragmentació...però ell ens indueix a no pensar aquests temes de manera heroica o patètica, ni titànica o divina sinó de forma natural i acordada amb totes les coses en *la inocència del devenir...*³

³ Andres Sanchez Pascual, pròleg a Friedrich Nietzsche El nacimiento de la tragedia Alianza MDR 2000



Christian Boltanski, article il·lustrat amb l'obra Humans de 1994⁴

Pietat, màscara extranyíssima de l'instint vital! Entrega a un món oníric perfecte, a qui es concedeix la suprema saviesa moral! Fugida de la veritat, per a poder adorar-la des de la llunyania, envoltat de núvols! Reconciliació amb la realitat perquè és enigmàtica! Aversió al desxiframent dels enigmes, perquè

⁴a la revista *Sculpture* Novembre 1999

*nosaltres no som pas déus! Plaent deixar-se caure en la pols, assossec feliç de la infelicitat! Suprema autoalienació de l'èsser humà en la seva suprema expressió! Glorificació i transfiguració dels mitjans de l'horror i les pors de l'existència, considerats com a remeis de l'existència! Vida plena d'alegria en el menyspreu de la vida! Triomf de la vida en la seva negació!. En aquest nivell de coneixement només hi ha dos camins, el del sant i el de **l'artista tràgic**: ambdós tenen en comú que, tot i posseir un coneixement claríssim de la nul·litat de l'existència, poden continuar vivint sense aquesta fissura insuportable que representa la visió del món. La nàusea que causa seguir vivint és sentida com a mitjà per a seguir creant. -crear des de la santedat o des de l'art-. Allò horrible, allò absurd resulta sublimador, doncs només en aparença és espantós i absurd. . La força dionisiaca^{NOTA *} de la transformació màgica continua acreditant-se en una visió elevada del món: tot allò real es dissol en aparença i darrera l'aparença es manifesta la unitària **naturalesa de la voluntat**, aureolada de saviesa i de veritat. (...) La lluita entre les dues formes*

^{NOTA *} Nietzsche parla de la Veritat Apol·línea que és l'ordenació del món segons la visió hel·lènica. La Veritat dionisiaca és aquella que descansa en el joc, en l'embriaguesa, en l'èxtasi.....Segons Nietzsche les dues veritats formen part d'una totalitat en lluita.

*-Apol.línea i Dionisiaca- està posseïda d'una fita extraordinària: crear una possibilitat més alta de l'existència i - mitjançant l'art- glorificar-la..*⁵

Trobem doncs, en Nietzsche, una visió tràgica sobre l'existència que només l'art pot alleugerir -o la santedat- i, gosaria dir, especialment aquell art que especuli amb aquesta mateixa "lluita" entre les dues veritats: la veritat Apol.línea i la Veritat Dionisiaca.⁶

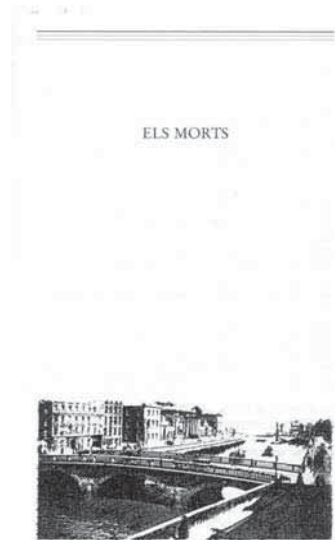
Què és La Mort a Venècia de Thomas Mann sinó un fascinant plantejament entre la intel·ligència -l'art- i la vida -o la mort-, com una lluita interna d'un personatge entre les dues veritats..?

*Passaren uns quants minuts abans no vingueren a socórrer-lo: havia caigut del costat de la cadira. El portaren a la seva cambra. I aquell mateix dia, el món, respectuosament commogut, rebé la nova de la seva mort.*⁷

⁵ Friedrich Nietzsche El nacimiento de la tragedia Alianza MDRD 2000 pp.. 263-264

⁶ més endavant trobarem aquest pensament en Danto *Allò que l'art busca es la comprensió filosòfica d'allò que és art...*

⁷ Thomas Mann La mort a Venècia Traducció de Joan Fontcuberta La Galera Proa BCN 1999



Un altre text cabdal dels nostres temps pel que fa al tractament del tema de la mort es troba dins del llibre Dublinesos de James Joyce: *...Havia començat a nevar altra vegada. Va mirar amb els ulls de son els flocs, plata i ombra, caient obliquament a la llum del fanal. Li havia arribat l'hora d'emprendre el viatge cap a ponent. Si, els diaris tenien raó: la neu era general per tot Irlanda. Queia en cada part de la fosca planúria central, a les muntanyes sense arbres, queia flonjament als aiguamolls d'Allen i, més a ponent, en flonja caiguda, a l'oneig negrós amotinat del Shannon. Queia, també, en cada part del fossar solitari al turó on el Michael Furey era enterrat. N'hi havia un tou acumulat a les creus tortes i a les làpides, a les llances de la petita reixa, a les bardisses estèrils. La seva ànima s'esvaní a poc a poc mentre sentia caure la neu calmosament per tot l'univers i en calmada caiguda, com el descens a la seva darrera fi, damunt de tots els vius i els morts.*⁸.

⁸ James Joyce Els morts. Dublinesos traducció de Joaquim Mallafré Edhasa BCN 1988

Un altre llibre que voldria citar pel que fa al tractament artístic de la mort és la novel·la esplèndida de Hermann Broch⁹ titulada *La mort de Virgili*. En aquesta obra l'escriptor fa un relat imaginari dels darrers dies de la vida del poeta Virgili, una etapa final de la vida en la qual s'accentuen els dubtes i la impaciència pel coneixement davant de l'acabament de la seva obra cabdal: L'Eneida. El poeta lluita per trobar un sentit fóra del brogit que pot veure enllà de *la seva finestra*. *No sembla que l'art pugui redimir els grinyolaments del real*; el poeta, doncs, *es resisteix a cremar l'Eneida perquè l'art li sembla inútil de cara a la pràctica de la vida i la seva funció li apareix obsoleta*. *Tanmateix, la necessitat de l'amor i la constància en la creació no deixen de ser instàncies vinculants més enllà del defalliment i la temptació del desesper...*¹⁰. En aquesta obra apareix aquesta relació de conflicte entre, podem dir, el sentiment *nietzschencià* de balanceig entre la veritat apol·línea i la veritat dionisiaca, entre l'afany de crear i l'escepticisme per la imperfecció i la ineficàcia de les obres de l'esperit davant el desgavell del món....Només voldria incloure aquí les línies finals de la novel·la on, el poeta

⁹ Hermann Broch *La mort de Virgili I i II* Les millors obres de la literatura universal S.XX Edic.62 i la Caixa trad.: Joan Fontcuberta BCN 1989

¹⁰ Lluís Izquierdo, del pròleg

Virgili, en els darrers instants d'alè vital dubta encara fins a l'últim sospir de la decisió de deixar el llegat de la seva obra cabdal: *...el verb planava damunt de l'univers, planava damunt del no-res, planava més enllà de les coses expressables i no expressables, i ell, eixordat i envoltat pel bramul del Verb, planava amb el Verb, però, com més l'encerclava, com més penetrava el so desbordat i n'era penetrat, més inabastable i grandios, més greu i fugisser es feia el Verb, un mar suspès, un foc suspès, feixuc i lleuger com el mar, però sempre, malgrat tot, paraula: ell no podia retenir-lo, ni li era permès de retenir-lo; li era inconcebible i inefable, perquè era més enllà de tot llenguatge*.¹¹

¹¹ Hermann Broch *La mort de Virgili I i II* Les millors obres de la literatura universal S.XX Edic.62 i la Caixa trad.: Joan Fontcuberta BCN 1989



Hermann Broch **La Mort de Virgili** LMOLU ed.62

Recordem els artistes del barroc italià o espanyol, com s'enfrontaven al tòpic de la mort amb tota aquella profusió de *vanitas* amb què pretenien lluitar contra els perills de la carn i del món en general. Com es rabejaven en sensuais representacions de cucs devorant cossos; o escultors que com Bernini representaven la mort del Papa amb un espectacular fenomen teatral: un Papa triomfal puja cap als cels bo i emergint d'un parell de fèmurs en forma d'aspa i amb la corresponent calavera en el centre....Tot un codi de representacions eufemístiques per a representar la mort de les quals en són ben assortits els nostres cementiris, especialment els d'època modernista, on l'escultura figurativa ha deixat

una profusió de cossos en actituds làngüides, macabres o senzillament simbòliques per a representar i fixar la imatge dels morts en la memòria dels vius.



***L'existència de Déu es la resposta a la radical
problematicitat de la realitat***
Hans Küng , teòleg¹²

I respecte de Déu?

Retornem a Nietzsche: *El superhome, que*

coneix la mort de Déu, és a dir, la fi de l'idealisme perdut en

el més enllà, retorna la mirada cap a la Terra, cap a la Gran Mare Terra. Al re-

instal.larse l'existència humana en la terra, al basar de nou la seva llibertat en la

terra, aquesta llibertat passa de pertànyer a Déu a pertànyer a la Terra, que és el

¹² citat per Salvador Pàniker Aproximación al Origen Kairós p. 356

*si d'on sorgeix tot, tot allò que neix i ocupa un lloc en el temps. On abans hi havia Déu ara hi ha la terra*¹³

L'home modern expulsat del territori de les divinitats ara campa per la Terra....i on troba lloc la seva necessitat de transcendència? Recordo, ara, que George Steiner se'n fa ressò i com volent aclarir aquest abandonament en el buit que ens evoca Nietzsche diu que en cert moment, aquesta "gran absència" ha volgut estar emplenada per un altra divinitat: la ciència. *Reomplir el buit deixat en l'esperit humà per la decadència de la religió i el sobrenaturalisme.... La faç apassionada de la recerca científica, havia de ocupar el lloc de la pueril màscara dels déus i servir de far per al progrés humà. La religió havia de ser reconeguda com una pre-ciència, un intent antropomòrfic, ingenu , de l'espècie humana per intentar comprendre el món natural i els seus enigmes... Però, pot la ciència saciar la nostàlgia, la fam d'absolut...?*¹⁴

Efectivament, vivim en un món laïcitzat, no cal fer referència ara a les grans Revolucions de l'edat moderna per a fixar el punt de frontissa d'aquests girs

¹³ Eugen Fink La filosofia de Nietzsche Alianza Madrid, 2000 pàg.81

¹⁴ Georg Steiner Nostalgia del Absolutu Ensayo Siruela MADRID 2001 p. 113

de la història. La filosofia i la ciència han disposat d'unes eines d'apropament a la realitat que ens han permès estalviar una referència transcendent dels fenòmens observats. Tanmateix, avança terriblement i abismal el terreny de les paradoxes. En un món que s'ha trobat –filosòficament parlant – orfe de Déu, es veuen aparèixer d'altra banda tota mena de credulitats i espiritismes... *Segons els meus càlculs, en els darrers temps han aparegut en el món 40.000 noves religions. Són religions que barregen l'espiritisme amb les dietes d'aprimament i són capaces de fer creure qualsevol cosa a uns acòlits sense cap resistència crítica. I això és perillós...*¹⁵ Ho deia recentment el filòsof José Antonio Marina que junt amb Eugenio Trias impartiren un curs sobre la relació de la *saviesa* amb la *cosa* divina: *Podem saber quelcom justificat de Déu? Si no haguéssim rebut la idea de la seva existència, la inventaríem..?. Es pot ser intel·ligent i alhora creient...? No podem, des de la filosofia, justificar l'univers sense una intel·ligència subsistent.(...)* La ciència no proporciona respostes, encara que cal que hi dialoguem; la religió produeix integrismes de diferent caire, per tant l'única farmacopea és la

¹⁵ Jose Antonio Marina y Eugenio Trias EL PAIS jueves 29 de agosto de 2002

*filosofia...*¹⁶ Però, retornem a la pregunta d'Steiner: ... *Però pot la ciència saciar la nostàlgia, la fam d'absolut...?*¹⁷

És una qüestió interessant. En certs moments jo mateix ho he viscut en pròpia carn. Vaig intentar refugiar-me en el pensament i l'especulació científiques com una immersió sobrenaturalista, com un ressort d'autoprotecció. quan la fe - perduda sense remei la innocència mística- en l'art semblava defallida o senzillament desorientada. I que té a veure tot això amb la mort i l'art, o la mort en l'art? Parlàvem de la mort de Déu, de la diàspora d'orfandat de l'home modern i parlàvem de les necessitats de projecció transcendent de la creativitat humana...Es tracta de donar sentit a una activitat que doni alhora sentit a la vida.

*...Les tres pors de l'artista postmodern: el buit, la solitud, la falta de Déu.*¹⁸ És a dir, omplir el buit, sentir-se acompanyat i exorcitzar la gran mancança de déus....i tornem una vegada i altra al tema de la mort. Com a punt d'inflexió d'aquesta gran pregunta; perduda la innocència en la divinitat, si ja no podem representar les ànimes, els signes de resurrecció de la carn, si ja la mitologia

¹⁶ op.cit

¹⁷ Georg Steiner Nostalgia del Absoluto Ensayo Siruela MADRID 2001 p .113

¹⁸ ¹⁸ Alberto Urribarri El Sentit de l'art en l'època del sense sentit Fundació Espais d'Art Contemporani Girona 1999

mística s'ha desmantellat, si la mort se'ns en va, tan paradoxalment llunyana i tan present, si hem estat desconnectats dels ressorts del més enllà, què es això de la mort..? Quin paper hi té dins de la nostra societat post.moderna? La ciència, amb el seu afany de protecció i prolongació de la vida, fa de nova divinitat Absoluta...? O és ara la filosofia qui ocupa l'àmbit de transcendència....?

Podríem afegir, la filosofia de l'art, o la filosofia com a àmbit discursiu de l'art. Així que podríem dir que l'únic terreny que ens queda en aquest període d'anunciats finals és la pràctica estètica com a "farmacopea". Llavors de quina forma l'art de després de l'art, l'art post-històric, l'art de després de la mort de Déu adopta la imatge de la mort, i de la mort de Déu ? De quines formes i de quins mitjans s'apropia l'art d'aquest final de segle mil·lenni respecte al tema de la mort i de la mort o l'absència de Déu?

També voldria dir que hi ha un avantatge en el fet que sigui la filosofia o l'art i no l'antic Déu qui ocupi el terreny de la "necessitat d'absolut ", em refereixo a aquella històrica manipulació del "factor Déu" que només ha servit per a l'enfrontament i la violència. Un factor de bel·ligerància que es prou present

encara en determinades realitats del nostre món, i citaré un article de Saramago al respecte...

...la Inquisición fue durante siglos, como hoy los talibán, una organización terrorista dedicada a interpretar perversamente textos sagrados que deberían merecer el respeto de quien en ellos decía creer, un monstruoso connubio pactado entre Religión y Estado contra la libertad de conciencia y contra el más humano de los derechos: el derecho a decir no, el derecho a la herejía, el derecho a escoger otra cosa, que solo eso es lo que la palabra herejía significa. Y con todo, Dios es inocente. Inocente como algo que no existe....

*que no ha existido y que no existirá nunca.*¹⁹ Un article que recomano vivament, un article que des d'un ateisme confessat proposa la tesi que el factor déu és un entrebanc per a l'avenç de la civilització humana....

I ara passem a comentar determinades obres que han explicat aquesta aproximació a la mort o “al factor Déu” i comencem per fer-nos ressò d'un text del crític d'art Juan Vicente Aliaga: *“Obrim el diari d'un dia qualsevol, en aquell moment el 26 d'agost del 1999, i la sang, metafòrica o real, vessada o per vessar, salpica la vista....l'elecció d'un periòdic és palmària: espai definidor de l'ingent nivell d'informació pel qual es caracteritza una societat de capitalisme avançat....I l'art, què hi pinta l'art en tot això? Què hi pot fer l'art quan s'empren paraules com a punys. Poca cosa? Sense ser triomfalista, no convé subestimar el poder de l'art, la seua capacitat de despertar fascinacions, d'irradiar passions, o almenys de calmar i alleugerar dolors, d'atrapar la retina, d'exorcitzar els dimonis , encara que aquests foren personals. Ben cert és que aquest final de segle, en què alguns apel·len al mil·lenarisme suat i uns altres es postren davant la tan esbombada mundialització que amaga misèries sense fi, l'art a penes pot competir*

¹⁹ José Saramago El “factor Dios” EL PAIS 18 de setembre de 2001

amb la publicitat.. I és que a pesar dels debats sobre l'art popular versus art sofisticat en què es pretenia aproximar els misteris de l'estètica a les masses, l'art continua embolicat en disquisicions d'élite, que alguns consideren refinat gust, mentre uns altres callen i atorguen. Potser la violència sigui un bon esquer per a traure'l de la seua estultícia endropida.



Va haver uns temps en què les parets i murs reflectien amb una finalitat simbòlica i màgica les ruptures de la vida. Lascaux, Altamira, els Cristos més desconjuntats o els udols que escup l'obra de Goya han fet que el cos humà sigui el locus de l'atrocitat , l'abecedari del dolor. Però a les darreres dècades ens ha canviat la mirada, l'ull se'ns ha entelat o s'ha enterbolit, hipnotitzat per una aflüència ingent d'imatges que

relativitzen el seu poder....

....no és avui una tasca fàcil desentranyar el galimaties estètic contemporani. Haurem de buscar ací la clau de la seua pèrdua de pes, de la seua mort anunciada i tantes vegades postergada...i determinats artistes amb uns

propòsits individuals -o individualistes- impregnats amb el llot de la lluita quotidiana, incorporen en la seua obra la ruptura violenta de la vida i les seves misèries. N'hi ha prou amb saber -i voler- mirar.

Els artistes – de A sang i foc²⁰ reflecteixen en la seua obra que ja no hi ha valors absoluts i que han fet seves les ferides del subjecte contemporani, deixant en el paladar un regust amarg. I és que l'art, com les paraules, també és violència. Conscients que la microhistòria, cohabita amb la que surt magnificada a la televisió, aquests artistes continuen posant les bases crítiques que ens facin comprendre el sentit brutal del món.

EL SENTIT BRUTAL DEL MÓN: Imatges de la premsa

Quina És l'aparença del món en aquest final de segle? La premsa amb el seu bombardeig visual ens ofereix, certament, una sensació apocalíptica. Desastres, guerres, conflictes ètnics o religiosos, inunden la nostra realitat i ens fan aparèixer

²⁰ Es refereix concretament als artistes presents a l'exposició A sang i foc, presentada per l'Espai d'Art Contemporani de Castelló : Leon golub, Ida Applebroog, Nancy Spero, Bruce Nawman, William Kentridge, Juan Dàvila, tracey Moffat, georges-Tony Stoll, Simeón Saiz Ruiz i Zoè Leonard.

davant els ulls una sensació de catàstrofe inundada de morts i violència. Certament podem dir que ni l'absència de Déu, ni la seva substitució per la ciència, ni la tecnologia han ajudat a la construcció d'un món de civilització...

Si un dia persones amb recursos acudeixen a la biotecnologia per a crear una classe de fills perfectes es desencadenarà inevitablement un conflicte social que pot endur-se per davant qualsevol forma de democràcia i retornar-nos a temps despòtics i aristocràtics. La fi de la història s'hauria esfumat definitivament. Fukuyama ens convida a re-iniciar-la abans que això passi i donat que la tecnologia té una llarga vida, regulem la continuïtat de la història, salvant-ne l'home. Per tal que després Fukuyama es pugui donar el gust de tornar-la a finiquitar. La pregunta, però, és una altra: realment les noves tecnologies poden canviar la naturalesa de l'home? O senzillament ens situen davant un grau de responsabilitats de dimensions desconegudes?. Ser lliure és escollir. A més gran capacitat d'elecció més llibertat, però també més responsabilitat. La qüestió està

*en superar el vertigen que ens produeix afrontar responsabilitats que fins ara
haviem delegat als déus...²¹*



EL PAIS, 7 de nov del 1998



EL PAIS, 24 sept del 1998

²¹ Josep Ramoneda Reiniciar la historia EL PAIS 12 de octubre de 2002



EL PAIS 27 septiembre del 1998

Los atacantes abrieron fuego de mortero contra una localidad vecina para atraer al Ejército

El degollamiento de 19 civiles rompe la aparente calma del Ramadán en Argelia

AGENCIAS Argel. Los argelinos parecían haberse olvidado del miedo en los primeros días del Ramadán, el mes sagrado musulmán, que empezó el pasado día 10. El tradicional reposo de las cuñilonas nocturnas regresaba con fuerza entre una población agobiada tras seis años de violencia, y sin que apenas llegaran noticias de atentados. Pero en la noche del domingo, poco después del fin del ayuno, los gritos de los degollados volvieron a oírse en una aldea: 19 civiles, entre ellos 11 niños, fueron asesinados por un grupo armado islamista en Beni Amran, 120 kilómetros al oeste de Argel.

Los servicios de seguridad argelinos se limitaron a informar la caída de la muerte de 19 civiles, aunque fuentes hospitalarias de la región de Ain Dfija, donde se produjo el ataque, elevaban a 19 el número de víctimas mortales. El más grave brote de violencia en lo que va de Ramadán sorprendió a los campesinos de Beni Amran poco después de la caída de la noche del domingo. Un grupo formado por una treintena de hombres armados rodeó la localidad antes de irrumper en las casas en busca de guardias comunistas. Los civiles armados por el Gobierno en que constarían su verdadero cometido en la lucha antiterrorista.

Los relatos de los supervivientes coinciden en describir un escenario de terror que se prolongó durante al menos dos horas. Benflita Laidi logró escapar con algún rasguño de la comunidad, pero su mujer y sus hijos fueron degollados. "Fue un horror", explica. "En aquellos momentos, su



EL PAIS 29 de diciembre del 1998



Una mujer de la localidad de Jaisalmer recibe el trozo de una cinta en uno de los edificios quemados de Gujarat

Ola de atentados anticatólicos en India

EL PAÍS 31 de diciembre del de 1998

70 muertos y miles de desplazados por inundaciones en el este asiático

REUTERS, Seúl
Las peores lluvias en décadas han anegado en los últimos dos días todo el este asiático de la mano del tifón *Olga*, dejando tras de sí al menos 70 muertos y miles de desplazados y desaparecidos en las dos Coreas, Filipinas, Vietnam y Tailandia. Tanto Corea del Norte como Corea del Sur han decretado una alerta nacional. Los puertos están cerrados, los cultivos arruinados, las casas devastadas, las vías de tren inutilizadas e incluso las Bobas han sido clausuradas. El jefe del centro de meteorología de Manila, Rolu Encarnación, expresaba ayer su tristeza: "Han sido las peores tormentas en muchos años, pero esperamos más lluvias en los próximos dos días".



Un hombre filipino camina por una calle anegada por las aguas por las fortísimas lluvias en Manila. / REUTERS

EL PAIS 4 de julio de 1999

recibir ayuda

as y al Estado el ciclón

temor a los saqueadores, en las gasolineras las cogían kilómetros de la capital, ciudad de Cuttack, un manta cubre las carreteras y blo vecinos eran visibles campos los cuerpos en posición de hombres, muertos sobre los que picoteaban carroñeras.



Victimas del ciclón, agrupadas en la playa de Paradip, en el Estado indio de Orissa. / ASSOCIATED PRESS

EL PAIS 4 noviembre del 1999



Restos de las viviendas reducidas a escombros del barrio de Antipolo, en Manila, al desplomarse la colina por las fuertes lluvias. / ASSOCIATED PRESS

Un suburbio de Manila queda sepultado por el barro al desplomarse las colinas adyacentes

El tifón 'Olga' mata a 600 personas y deja sin hogar a otros dos millones en Asia

AGENCIAS Pekín / Seúl / Manila tos de 100 kilómetros por hora de veloci- na, y auguró que "lo peor" queda por ve-

EL PAIS 5 agosto de 1999



Un tornado de unos 2,4 kilómetros de diámetro atravesó Moore, en Oklahoma, al lunes por la tarde, destruyendo casas y vehículos a su paso. / ASSOCIATED PRESS

El fenómeno no ha perdido fuerza y los meteorólogos temen que asele otros Estados

Más de 30 tornados arrasan Oklahoma y Kansas y dejan un mínimo de 45 muertos

EL PAIS 5 de mayo de 1999



LA VANGUARDIA 14 noviembre de 1999



EL PUNT 18 d'agost del 1999



EL PAIS 24 de agosto de 1999



EL PAIS 28 de enero de 1999



El Roto EL PAIS 30 de desembre del 1999



EL PAIS 28 de febrero del 2000



EL PAIS 30 de marzo del 2000

EL PAÍS, domingo 29 de octubre de 2000

LA CULTURA

37

La agencia Magnum cumplió cincuenta años en 1997. Con tal motivo, 56 fotógrafos fueron becados para que aportaran su particular visión del final del milenio. El resultado de aquella experiencia es una selección de 400 fotos reunidas bajo el título de *Magnum millennium. Ensayos sobre el mundo*, un retrato, en su conjunto, de la muerte, el caos y el fanatismo con algún retazo costumbrista lleno de contrastes. Llama la atención que en esta época, donde el color domina sobre el blanco y negro, estos dos últimos colores son los elegidos mayoritariamente por estos fotógrafos. La exposición, abierta en el museo bruselese del Botánico el pasado 20 de octubre, se prolongará hasta el 17 de diciembre en la próspera capital de la UE.

Caos, fanatismo y muerte en blanco y negro

La agencia Magnum muestra en Bruselas la particular visión del fin del milenio de 56 fotógrafos

GABRIELA CAÑAS. Bruselas
Con algunas variantes, esta exposición de la mítica agencia fotográfica Magnum ha llegado a Bruselas tras recorrer otros puntos europeos, como Londres, Berlín y París. El año próximo seguirá su marcha por Dinamarca, Portugal y, probablemente, España, donde una de las comisarias de la exposición, la francesa Agnes Sire, busca un lugar adecuado para poder colgar de las paredes esta toma de temperatura de los 10 últimos años del siglo.

El punto de partida de la exposición, a modo de preámbulo, es la caída del muro de Berlín. Aquellos acontecimientos heroicos, como la revolución rumana y posterior caída del dictador o el protagonizado por el joven chino en Tiananmen (en una foto ya famosa de Stuart Franklin), presagiaron nuevos aires de libertad y reconciliación.

Para celebrar el 50º aniversario de la creación de Magnum, los fotógrafos becados por Magnum no recibieron ninguna instrucción sobre la forma de fotografiar el mundo en la década posterior. Es evidente que la mayoría coincidió en que el resultado se aleja enormemente de aquellos banners sangrientos de 1989. Muertos en Afganistán condenados a



Fotografía de Nikos Economopoulos titulada 'Chinos' tomada

EL PAÍS 29 de octubre del 2000



Una major palestina abraça a un fill furtiu a la casa, destruída per les atemptacions israelianes. (19)

Hamás en la clandestinidad

EL PAIS 15 de diciembre del 2001

EL PAÍS, SÁBADO 15 DE SEPTIEMBRE DE 2001

ENSAYO

Si Dios ha muerto...

Primero murió en la cruz y luego en la modernidad cuando el hombre decidió ocupar su lugar. Ahora la pregunta teológica es ¿dónde está la humanidad?, mientras aumenta y diversifica la barbarie del hombre. ¿Qué queda entonces? Éste es el tema que aborda André Glucksmann.

LA TERCERA MUERTE DE DIOS

André Glucksmann
Traducción de M. Portillo
Kairós, Barcelona, 2000
298 páginas. 2.950 pesetas

JOSÉ LUIS PARDO

En el relato de Elie Wiesel, *La noche*, durante la tortura y ejecución pública de un niño en un *láguer* nazi, uno de los espectadores pregunta repetidamente: "¿Dónde está Dios?". La barbarie, el terror, son antiguas —y persistentes— objeciones contra la existencia de un Dios moral, de un Dios bueno



EL PAIS 15 de septiembre del 2001



1993 El 1993 esclata a Alemanya un greu escàndol quan es descobreix el cas de la sang contaminada amb el virus de la SIDA, la pitjor epidèmia d'aquest segle. Foto: REUTERS.

EL PUNT Presència 31 desembre del 2000

“El próximo relevo le toca al Gobierno”

El traslado simbólico de un enfermo por Madrid, broche de una jornada contra el sida

SE LLEVÓ AGRUP, Madrid. Con su largo pelo, el pelo en una melena y el cambio de la complexión en la vida, una señal, se le ofrece para ser el destinatario de personas que lloran con sus brazos al recibirlo de vida. Paga España, desde la Plaza de las Cortes al Museo Reina Sofía de Madrid, a Carmen Romero, esposa del presidente del Gobierno, la correspondencia por el nuevo relevo 84. "No estoy más cansado que nunca", afirma el artista de Dada. "La muerte siempre ha sido algo anticomunista". Los responsables del acto manifestaron que "el próximo relevo lo tiene que sufrir el candidato", concluyendo entre risas y exclamando todo homenaje a la vida.

"Nuestro objetivo es que este portador de la cadena humana, que se mueva sin ser mediatizado", dijo. "Alto", dijeron, echado una mano, que sonaba como el nombre. Ana Torroja, cantante de Rik, Ana Jorjón, Juan Yribarren y Rikio de Pineda, director de una obra, Pedro Almodóvar. Cuando la cadena humana llegó a las puertas del Museo Reina Sofía, un río de gente, María Lorena. "Este acto de relevo es para todos los afectados de vida y para toda la sociedad, como un reconocimiento del arte en su vida".

"¿Dónde puedo conseguir un libro de Dada?", preguntó un transeúnte. "Vaya a la Puerta del Sol", le informaron. "No, no, no se le ha olvidado de parte mala", se contestó en un momento. Y allí, en el centro de la plaza, la imagen del sida aparece como una entidad más, bajo el signo de los colores de la bandera española. Desde el que, enfermo, voluntario y presbitero de los centros de asistencia, se trasladó a la plaza, fue el día, un relevo, un acto



La artista Ana Torroja transporta con un compañero a Pepe Espasa.

El condón, la segunda piel

EL PAIS miércoles 2 de diciembre de 1992



1986 Desastre de Txernòbil a la URS, EL PUNT 25 desembre del 1999

EL SENTIT BRUTAL DEL MÓN

La fi de Déu

La imatge de la mort

La mort de Déu posa de manifest el caràcter d'aventura i de joc de l'existència humana. La creativitat de l'home és joc.²²

Vaig néixer en un temps que la majoria dels joves havien perdut la creença en Déu, per la mateixa raó que els seus avantpassats l'havien tinguda –sense saber per què. I aleshores, com que l'esperit humà tendeix naturalment a criticar, perquè sent, i no perquè pensa, la majoria d'aquests joves van triar la Humanitat com a succedani de Déu (...)

*Així, no sabent creure en Déu, i no podent creure en una suma d'animals, vaig restar com d'altres, al marge de la gent, en aquella distància de tot que comunament s'anomena Decadència. La Decadència és la pèrdua total de la inconsciència; perquè la inconsciència és el fonament de la vida. El cor, si pogués pensar, s'aturaria.*²³

Fernando Pessoa,

²² Eugen Fink *La filosofia de Nietzsche* Alianza Madrid, 2000 p.85

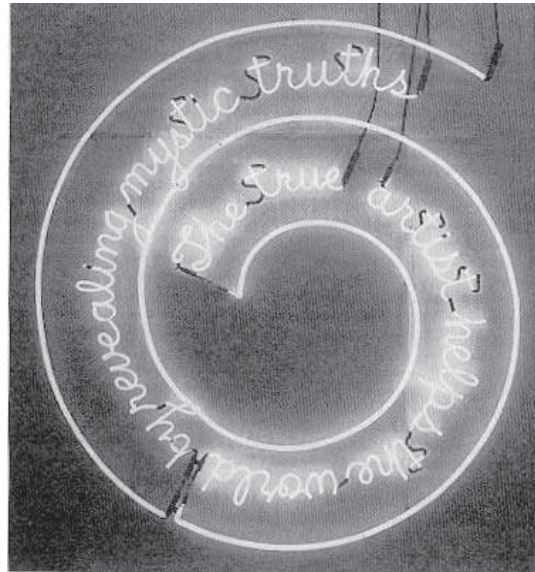
²³ *Libre del desassossec*, Fernando Pessoa, Quaderns Crema, Bcn 2002, p.15



Targeta invitació Festa de fi de curs d'Eina, juny del 2001 *Friederich Nietzsche*

Després de la Mort de Déu, el vertader llenguatge de l'home no és ja l'anomenar els déus, la invocació d'allò sant. Ara és el llenguatge de l'home a l'home; la proclamació de la suprema possibilitat humana, la doctrina del *superhome*. **La mort de déu és, per tant, la situació fonamental de l'ensenyament de Zaratustra, i Nietzsche la justifica amb una paràbola solar: la felicitat del sol consisteix en què la seva sobreabundància de llum sigui rebuda per les coses que il·lumina. El pensador Zaratustra es compara al mateix sol; el mestre del superhome és ara la llum del món, cosa que abans era Déu. Amb la mort**

d'aquest, és a dir, amb la mort de tota "idealitat", d'una transcendència objectiva, amb l'esfondrament de la volta estrellada que cobria el paisatge vital de l'home, sorgeix el perill d'un empobriment de l'espècie humana, d'una horrible trivialització en un ateisme superficial i moral: la tendència idealista s'atrofia, la vida es torna il·lustrada, racionalista i banal.²⁴



Bruce Nauman, *El verdader artista ajuda al món a revelar les veritats místiques, tub de neó, 1967*

Des de la mort de Déu estem instal·lats en l'absurd i, així mateix, la postmodernitat instal·la la seva possibilitat en el fet del nihilisme. Arran de la mort de Déu, el

²⁴ Eugen fink La filosofia de Nietzsche Alianza Universidad Madrid 2000

nihilisme s'imposa com l'única chance del pensament contemporani. Tanmateix, alguns corrents del pensament d'aquest segle han pretès, amb més bona voluntat que encert, lliurar-se de l'atracció dissolutòria del pensament crític del no-res, ignorant-lo o negant-lo principalment, sense apreciar que la llavor de la possibilitat es troba sembrada i alhora viva en el desert del pensament nihilista. Friedrich Nietzsche denuncia en la seva obra *El naixement de la tragèdia* l'ocultació d'una cultura, l'hel·lènica, que tot i ser coneguda en molts dels seus aspectes i ser considerada com a referent permanent per les democràcies occidentals, s'ha desvirtuat en el seu llegat i s'ha ofegat en la potencialitat del seu ensenyament. La tradició laica d'occident, juntament amb la castrant utilització del racionalisme més prepotent, ha ofegat l'herència grega i ha mutilat la cultura europea i la seva possibilitat. La proposta de Nietzsche té viabilitat en el laberint de la postmodernitat, malgrat certes denúncies, molt restringides al moment històric que Nietzsche vivia aleshores, referides a la seva tesi que es fonamentava en una metafísica del ser i del deure i en una visió exaltada del paper salvador de la cultura alemanya, que s'ha desmentit recentment per la realitat implacable.

*...El nihilisme ha fet possible la reformació del disc de la història. Des de llavors el gran llibre de la història s'edita en dos volums, el primer sobre el pensament del Ser i les seves diferents interpretacions, i el segon sobre la impossibilitat de pensar el Ser. Després del pensament nihilista més profund –l'iniciat amb Nietzsche, però en el qual han intervingut Freud en psicologia; Baudelaire, Bataille i Cèline, en literatura; i tots els pensadors de les crisis-, la reflexió sobre el Ser i sobre el Ser humà no és possible de la mateixa forma que abans. La història sembla un conte llunyà i innocent vist des del mausoleu de Déu. No existeix cap ment o esperit suprem i, per tant, no hi ha un pla en l'esdevenidor, tan sols un cert fluir d'allò existent, un succeir cruel i devastador, en el qual el patiment té el mateix color que el plaer, que no és res. A partir de la mort de Déu tot el pensament i, per tant l'ètica i l'estètica, és tràgic, és a dir, sense possible apel·lació a una instància suprema o a un responsable als quals dipositar cap protesta o explicar la indolència de l'etern retorn del mateix*²⁵

²⁵ Alberto Urribarri *El Sentit de l'art en l'època del sense sentit* Fundació Espais d'Art Contemporani Girona 1999



Lucio Fontana **Concetto spaziale/La fine di Dio** (concepte espacial/La fi de Déu) 1963-64

Aquesta pintura de Fontana la vaig descobrir a l'exposició que l'Institut Italiano di Cultura va organitzar al Palau de la Virreina de Barcelona el novembre del 2000. L'exposició es va dir *Del Futurisme al Làser* i proposava una lectura de l'art produït a Itàlia al llarg del S.XX a través de l'ús dels materials. La comissària de l'exposició, Rosella Siligato, va dir a l'acte d'inauguració: *fins al S.XX, la matèria era considerada una substància dotada de propietats estàtiques i formada per àtoms invisibles que constitueixen la massa dels objectes dels cossos*

*en moviment. A través de les propostes de la ciència del S.XX sobre el temps, la llum i l'energia, el concepte de matèria ha canviat radicalment... Així doncs, l'exposició pretenia mostrar com aquest concepte ampli de matèria s'incorpora àmpliament a la creació artística. Del futurisme, a l'art *pòvera* i passant per les darreres tecnologies digitals se'ns mostra una línia de continuïtat que passa per una ampliació del concepte de matèria; però voldria posar especial atenció en aquesta obra de Fontana que a més del títol, usual a moltes de la seva obra dels anys 60: *Concetto spaziale*, l'artista "trenca" la superfície de la tela per a oferir una ampliació del concepte bidimensional de la pintura i proposar-nos una visió "objectual" de l'obra, i aquí, en aquest cas particular i tal vegada per tractar-se d'una pintura amb format singular –ovoide- l'afegeix al títol *La fine di Dio -La fi de Déu-*. Es tracta d'una concatenació de significats força interessant. Al costat del seu concepte espacial, per tant d'aquesta ruptura traumàtica de les dues dimensions de la superfície pintada. Fontana -a través dels forats, les incisions agressives, l'estrip de la tela, la punyalada... ens proposa efectivament una fugida des dels límits de la representació cap a l'espai "real" de l'obra. L'obra d'art es converteix així, i aquest és el moment en què l'artista italià encén la guspira de l'art *pòvera*, en*

una presència, un objecte presentat, ans que una re-presentació convencional a la manera de, diguem-ne, l'art del passat. Fontana creu fermament - i en això segueix els pressupostos Futuristes- en les formulacions de la nova ciència, del pensament de la filosofia de la ciència i de la tecnologia, per això escriu: *...demanem a tots els homes de ciència del món, que saben que l'art és una necessitat vital de l'espècie, que orientin una part dels seus estudis cap a aquesta força lluminosa i mal·leable que l'home no pot manifestar i que permetin el desenvolupament de l'art tridimensional...*²⁶

ARTISTES I LA FI DE LA DIVINITAT

Tracey Emin

Coneguda pels seus treballs *d'estètica relacional*, Emin, va guanyar recentment el prestigiós premi Turner i pocs anys abans l'artista va realitzar aquesta peça que no fa altra cosa que insistir en els aspectes més tortuosos de la seva vida privada –com ha fet sempre...- En aquesta obra en la qual escriu sobre una paret I NEED ART LIKE I NEED GOD (*Necessito l'art com necessito Déu...*) i on es

²⁶ Rosella Siligato Del Futurismo al làser pàg 35

poden veure uns coloms d'escaiola sobrevolant la sala hi ha un toc molt més poètic que en tota la seva obra posterior que l'han fet tant famosa. L'artista explicita aquí la seva necessitat vital de refugiar-se en l'art, segurament en absència de la trobada amb la divinitat, tema que parlàvem anteriorment i de que es troba orfe l'home contemporani. Es tracta d'una obra molt evocadora, molt desesperada, diria jo, sobretot tenint ben present l'obra posterior de l'artista en la qual ha evocat la seva tortuosa vida privada.

*Emin aboca a l'art tota la seva ràbia, el seu dolor, i el seu jo ferit...*²⁷ És un personatge que evoca la seva privacitat, els seus rastres més íntims a les obres; a través d'un aparent exhibicionisme provocador planteja la qüestió del significat actual de l'art des d'un comportament intens, terriblement directe. En aquesta obra a la qual l'artista ha posat un títol tan llarg com explícit, podem veure-hi els fragments d'un desesper, d'una certa nostàlgia, però també i molt certament, d'una ràbia continguda que es destil·la cap a l'art ja que no pot desviar-se cap a la divinitat: *Podria haver-te estimat de veritat, a la meva família quan algú mor és cremat i les seves cendres són escampades pel mar.*

²⁷ Art at the Turn of Millennium Taschen 2000 p.146



Tracey Emin **I Could have really loved you, in my family when someone dies they are cremated and their ashes are thrown across the sea** , 1997

Willie Doherty

Un altra referència a Déu s'hi troba en l'obra d'aquest artista que a sobre d'una imatge urbana incorpora un text en què , a manera de frase publicitària, ens vol avisar que *Déu no us ha fallat*²⁸ . El missatge visual que emet l'obra sembla d'una paradoxal contradicció: ens mostra la imatge de la vorada d'un edifici urbà de molt senzilla construcció que ens remet a habitatges senzills, un barri obrer de qualsevol ciutat del nostre món...que no sembla tenir sortida



Willie Doherty **God have not failed us** 1990

²⁸ LAPIZ nº 169/170 Enero-febrero 2001

També evoca una certa capacitat de tendresa...i una voluntat consoladora.

Felicien Rops

El pintor i gravador belga Felicien Rops, figura cabdal del simbolisme de finals del S. XIX téuna estranya pintura que pot servir de referència als treballs que ara veurem de Renée Cox, Sam Taylor-Wood o The Bank. Sant Antoni és temptat per una substitució de la figura de Crist en forma de dona que lligada a la creu sembla canviar el posat de patiment per una de plaer i concupiscència. Sant Antoni es tapa les orelles per a no escoltar la veu encisadora de la dona, mentre que al voltant de la crucifixió volen nens-calavera, i la mort, com un bruixot sarcàstic, treu el cap per darrera la creu de fusta..²⁹

²⁹ Felicien Rops Carta a Thèodore Hannon ARTE Y PARTE n° 37 p.11



Felicien Rops **Les tentacions de San Antoni**

Renée Cox

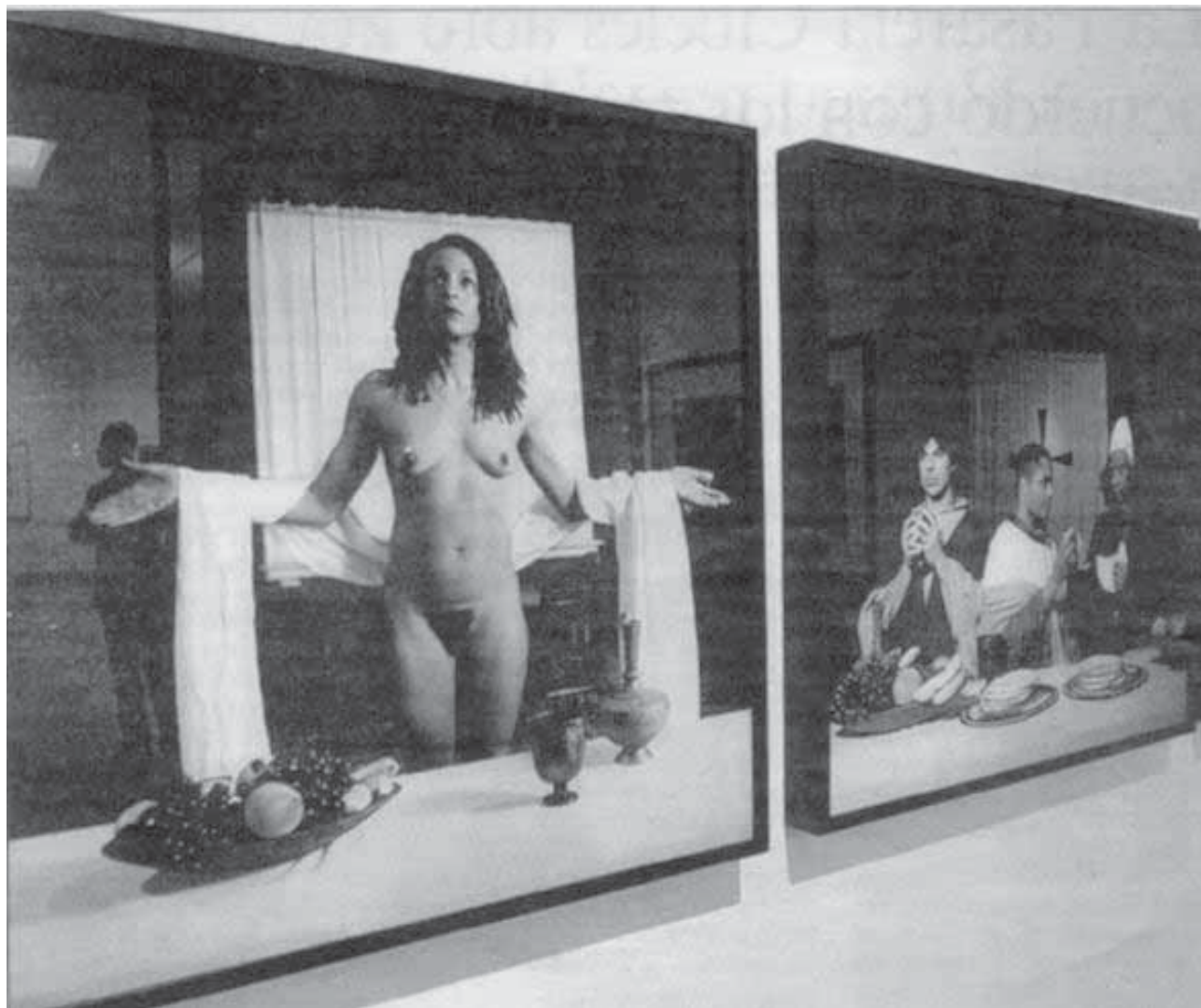
L'artista novaiorquesa d'origen jamaicà Renée Cox va presentar aquest treball a principis del 2001 al Museu d'Art de Brooklyn. Qui aleshores era alcalde de la ciutat de Nova York, el conegut Rudolph Giuliani, va amenaçar amb tallar els ajuts institucionals al Museu si aquesta obra no era retirada i va manifestar la intenció de crear per aquest tipus de manifestacions culturals un "comitè de

decència...”, a fi de seleccionar les obres que puguin mostrar-se en els museus que reben diners públics.

L’obra consistia en una sèrie de panells que representen *L’Últim Sopar* i en els quals la pròpia artista posa despullada representant a Crist, en una disposició força tradicional, amb l’única diferència que quasi tots els suposats apòstols són negres.

L’alcalde de Nova York, que al cap de mig any tindria un paper destacat en la catàstrofe de les Torres Bessones va tenir davant aquesta exposició una reacció airada i força conservadora, l’artista va dir que l’obra ja havia estat exposada a en un museu de Connecticut i en una església de Venècia sense cap conseqüència. *Tot això és molt hipòcrita – va dir l’artista- a l’alcalde, temps enrere, el van enxampar amb un altra dona, no crec que pugui parlar ara de moralitat...*³⁰

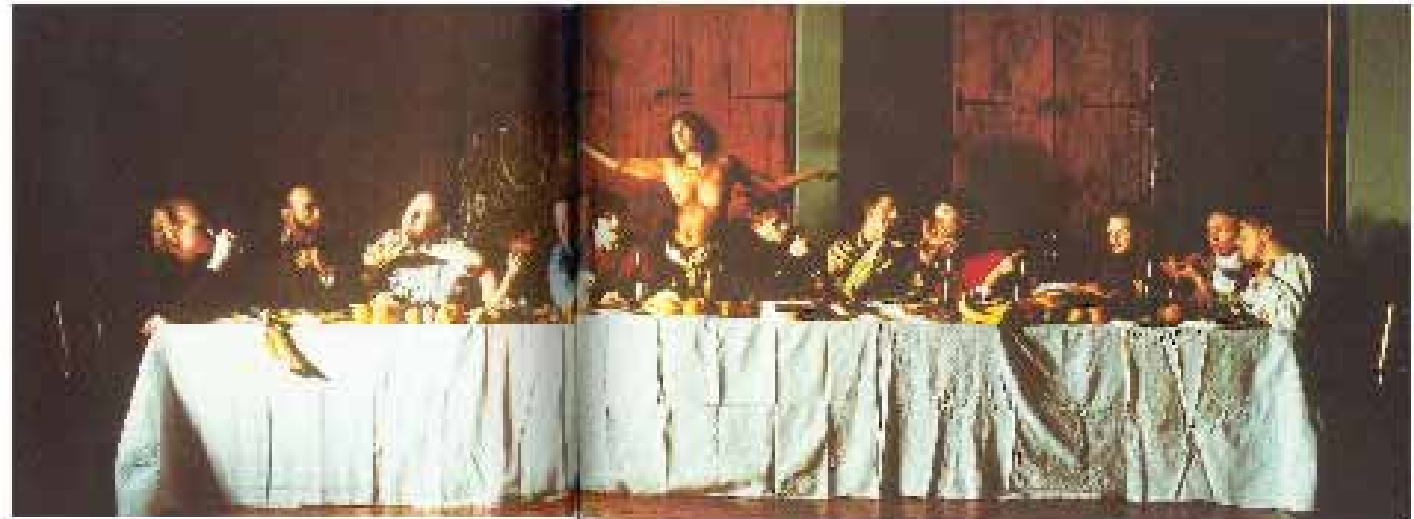
³⁰ Una composición de la última Cena desata las iras del alcalde de Nueva York EL PAIS 17 de febrero del 2001



Renée Cox , **Yo mama's last Supper**

Sam Taylor-Wood

Aquest és un dels joveníssims artistes del panorama britànic



Sam Taylor-Wood **Wrecked**, 19

recent –que s’ha identificat ja amb l’acròstic dels *YBA’s* – que amb aquesta obra provocativa per als valors religiosos, va estar present a l’exposició SENSATION,³¹

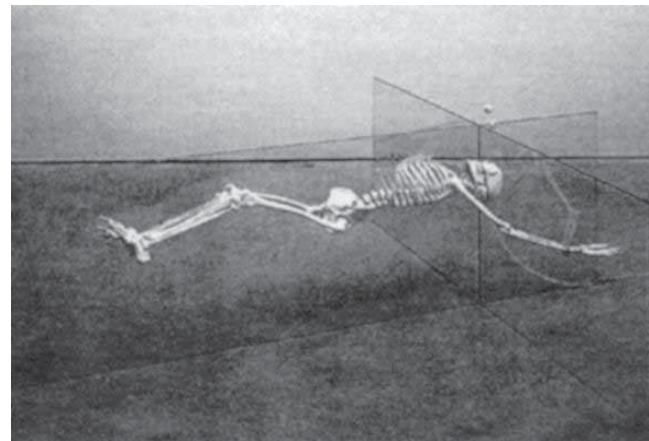
³¹ SENSATION Young Artists from the Saatchi , Royal Academy, U.K .London 1997

de la col·lecció que presentà el publicista Saatchi i que ha generat una forta convulsió internacional. El treball *Wrecked*, que aquí veiem és una obra fotogràfica de grans dimensions (150x396 cms.) on l'artista fa una representació de *l'Últim Sopar*. Novament veiem substituïda la presència de Jesús pel cos d'una dona nua. Coneixem les seves sèries fotogràfiques d'àmplies panoràmiques on es representa tota l'escena d'un interior, en 360 graus i en les quals se succeeixen diferents situacions, generalment representades pel propi artista.

En aquest treball hi ha present una situació en la qual es vol fer una directa referència al simbolisme religiós. Amb el títol de l'obra l'autor ens posa en antecedents de la seva intencionalitat : *Wrecked* , naufragat , destruït, enrunat....Pot tractar-se de la representació d'un fracàs...El fracàs del darrer sopar. El fet que incorpori la figura d'una dona, pot interpretar-se com una nova figura simbòlica de poder, de substitució...? Crec que en aquest cas, la figura de la dona oferent, en la seva nuesa elemental ens vol oferir la idea d'una religiositat substituïda per les forces del cos, terrenals, i per l'alternativa de la feminitat. Recordem Nietzsche i la seva idea de la mort de Déu *versus* la Gaia Ciència....

Damien Hirts

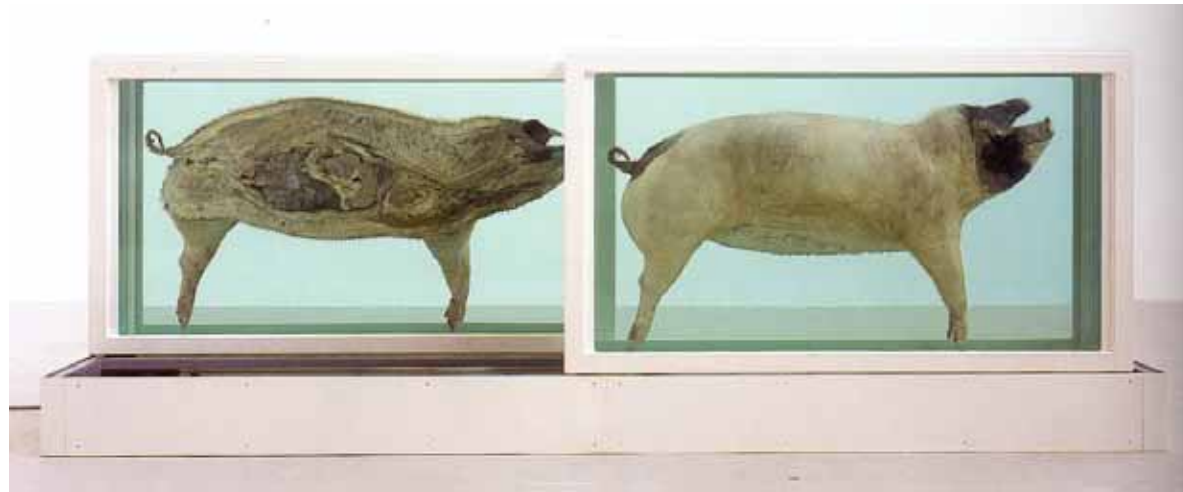
Aquesta obra de l'anglès Damien Hirts és un treball no habitual de l'artista, es tracta d'un esquelet humà partit per la meitat i encastat en una creu de vidre. La referència a la crucifixió és clara, i tot i que la referència a la temàtica religiosa no és habitual dins la seva obra, sí que podem identificar aquesta recurrència a la fragmentació dels cossos posats en relació amb vidres, sigui com a càpsules de protecció a la manera de piscines o com a prestatgeries en els armaris de productes farmacèutics³² Els treballs habituals de Hirts han pres els cossos d'animals morts



Damien Hirts **Rehab is for quitters**

³² Extret de EL PAIS Babélia 17 de febero del 2001

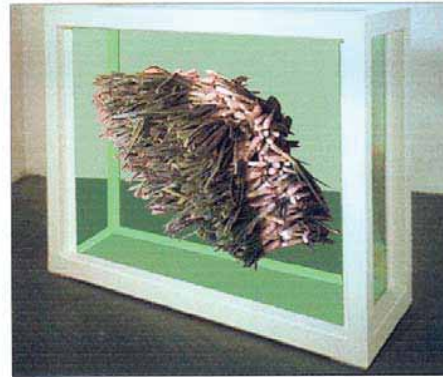
situant-los a l'interior d'unes grans "peixeres" plenes de formol. Així, ben sovint podem veure les interioritats de certs animals com taurons, vaques o com el cas de la imatge: un porc. Aquest porc obert en canal i separat simètricament ens mostra les seves interioritats a la manera d'una representació mèdica, però també aporta una mirada irònica sobre el porc com a aliment. El mateix animal es presentat com una mena de condiment gegantí, tal com si es tractés ja d'un embotit en conserva a punt per a consumir. Aquesta fragmentació de l'animal, que gràcies a un artefacte de desplaçament es pot recompondre, recorda la peça anterior de clara referència religiosa, el cos de l'*anyell diví* -l'esquelet humà del crucificat- dividit en dos parts, separat en la seva totalitat, divino-humà, vida-mort etc...



Damien Hirts **This little piggy went to mark** Vitrina, animal i formol.1991

Un treball ben singular que hem pogut aconseguir de Hirts és aquest, a l'interior del qual no es mostra, com és d'habitud, cap mena d'animal trossejat sinó, curiosament, uns espècimens vegetals que, en forma de gran manat, suren a l'interior del formol de la vitrina. La seva relació amb la divinitat és tangencial, només una investigació exhaustiva ens ha permès trobar-ne justificacions a l'excel·lent catàleg *Gastronomia Divina*.³³

³³ vegeu Eugeni Perea Simón *Gastronomia Divina* Editorial Destino 1994 i *El romesco Plats de romesco i romesquets de les comarques Tarragonines* Llibreria Adserà Tarragona1983



Damien Hirst

Calçots 5.1. Its geographic position is determined by the following figures: **41°13'35"N, 01°02'10"E.**

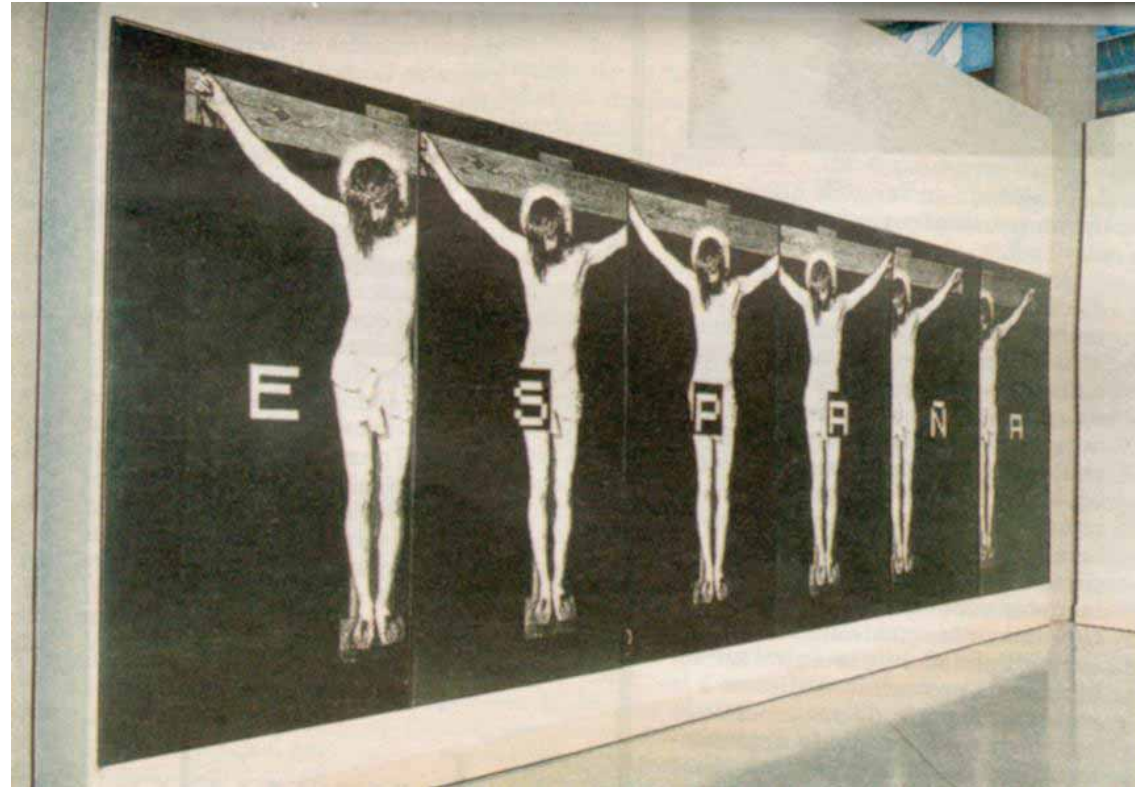
Catalan onion, formol, glass, aluminium.

Damien Hirst's position is its geographic determined by the following figures.

Leonel Moura

Es tracta d'un treball fotogràfic en què l'artista ha realitzat a gran format una ampliació fotogràfica del Crist de Velázquez i que ha repetit fins a sis

vegades. Sis representacions de la mateixa imatge pictòrica coincident amb el nombre de lletres de la paraula *E SPANÑA*.³⁴



Leonel Moura **España** 1989

³⁴ Miradas desde el porvenir EL PAIS sabado 27 d'octubre de 2001

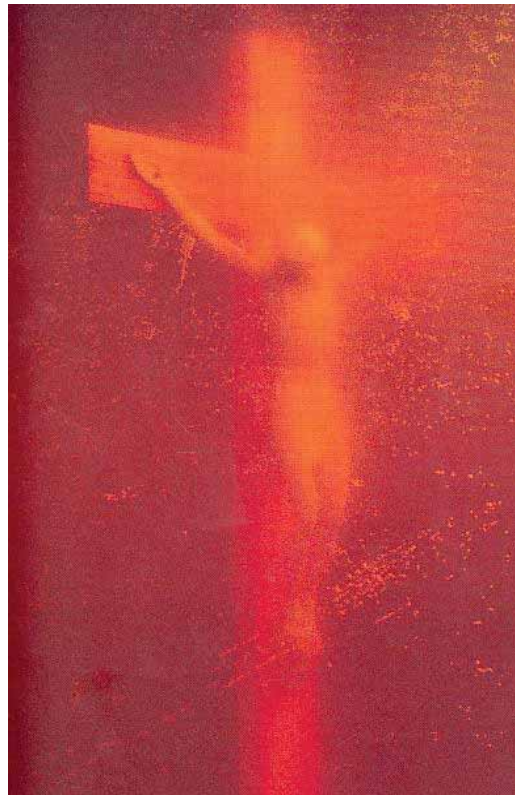
Andrés Serrano

Aquest artista novayorquès d'ascendència hispànica es donà a conèixer precisament a través de l'escàndol que va ocasionar aquesta fotografia que va titular *Piss Christ*. Es tracta de la fotografia d'una imatge d'un crucifix immersa dins d'un orinal. Però l'artista sempre ha defensat que tracta de remetre's als símbols religiosos en una mena de fascinació pels elements essencials que la religió ha fet servir en la seva construcció simbòlica. L'artista ha utilitzat sovint fluxos corporals amb la intenció de provocar una forta tensió metafòrica i emocional: sang, llet, orina, esperma...

Serrano ens apropa a una tensió entre la immediatesa fotogràfica i una estilització teatral barroca de temes com la religió, la sexualitat i la mort; es tracta d'un artista que recorre a una certa curiositat morbosa, especialment en els seus treballs fotogràfics realitzats a diferents *morgues* que veurem més endavant.

Aquesta fotografia titulada **Piss-Christ**, de dimensions considerables i que, sense fer cap altra referència que el títol, ens remet a l'orina com a material

escatològic, es pot interpretar evidentment com una provocació en què poden caure fàcilment els espectadors creients. Personalment no crec que es tracti d'un senzill exercici de provocació i notorietat. El fet de posar en relació la imatge del Crist a la creu i l'orina pot ser considerat una blasfèmia, o una manca de respecte, especialment per a gent més interessada per la religió que per l'art. Tanmateix en aquest treball hi podem trobar –més enllà de la seva significació escatològica- un



Andrés Serrano **Piss Christ** 1987 Cibachrome 152x102 cms.

àmbit poètic molt subtil. El flux corporal, la destil·lació de l'orina i la seva coloració afegeixen a la contemplació de la imatge un to d'irrealitat, com de veladura que accentua el dramatisme del cos, nu, crucificat. Es tracta també d'assimilar aquests dos actes de purificació: l'evacuació i el sacrifici.

THE BANK (Simon Bedwell i Milly Thompson)

En el panorama de l'art britànic dels 90, Bank ha actuat com a grup.

Aquest grup independent se sol integrar en aquest moviment jove de l'YBA, però el seu funcionament ha estat ben sovint al marge d'aquests mecanismes més "oficials". Les seves exposicions i intervencions utilitzen molts recursos conceptuals, com a elements d'agitació i provocació.

El seu mètode ha consistit en treballar moltes vegades amb d'altres artistes i en circuits i espais alternatius. Ells mateixos han desenvolupat les seves activitats en espais propis. The Bank va començar el 1991 com una cooperativa d'artistes que organitzava exposicions en espais, des d'un banc, fins a una piscina abandonada. L'any 1966 es van traslladar a un espai



The Bank, 1996-97. Cortesia: Bank. De la exposició "Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis".

permanent, la Galeria Poo Poo a l'Est end de Londres. Organitzaren exposicions

com per exemple: Cocaine Orgasm, una mostra col·lectiva de Santa Groto y fuck Off que també va incloure obres de Garvin Turk i altres...

Van publicar un periòdic mensual irreverent, *The Bank*³⁵ i l'any 1999 van organitzar un servei de premsa per fax, a través del qual analitzaven el llenguatge de venda de les notes de premsa de les galeries de Londres, puntuant-les sobre 10. Un arxiu del seu treball al llarg dels darrers anys es presenta en *Abrevadero* per a porcs dins de *Century city*, L'any passat Black dog Press en va publicar una monografia.

Aquest detall d'una instal·lació que The Bank van realitzar el 1997 està en la línia dels treballs de Renée Cox i Sam Taylor-Wood en els quals es parodia la imatge de Crist bo i presentant-la com un cos femení. El treball d'aquests dos artistes té la fotografia com a suport i ens ofereix una aparença més acurada, hi ha un treball previ *d'escenificació* que queda congelada per la imatge...el treball "God" dels The Bank es presenta amb l'aparença d'una realitat i amb la cruesa i el

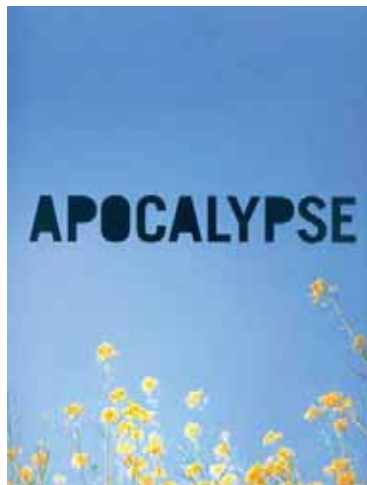
³⁵ LAPIZ 169/170 gener febrer 2001 i *ARTE Y PARTE n° 37



The Bank ,**God, detall** 1997 cera, oli, fusta

dramatisme d'una execució que té lloc davant nostre. La textura dels materials emprats com la cera i la pintura a l'oli atorguen a l'obra una sensació de realisme que ens inquieta. És un treball dur, agressiu, presentat en un entorn també incòmode –en el mateix espai de treball dels artistes-, que sembla voler-nos acostar a l'horror d'una mort violenta i exasperant. De nou veiem en la inclusió del cos femení dins d'aquesta representació de la crucifixió cristiana una suplantació de rols, una ullada al retorn originari....la fi d'una tradició.

August Fairhurst



Aquest és un dels artistes que van ser presents a l'exposició britànica Apocalypse. I com tants d'aquest artistes de les darreres exposicions d'art britànic, Fairhursts és algú que, com un autèntic artista de la postmodernitat, ha emprat gran diversitat de tecnologies i mitjans d'expressió: dibuix, pintura, fotografia, so, impressió digital, performance, animació, escultura...L'artista ha dit que

allò que l'interessa, per desdota de tots els procediments emprats, són els mecanismes de consum i de manufactura del desig...és a dir, la comunicació i la transmissió d'informació entre els sentiments, com aquests es transmeten psíquicament i físicament.



August Fairhurst **Pietà** 1996

En aquest treball fotogràfic del 1996 que l'artista ha titulat *Pietà*, en explícit homenatge a l'escultura de Miquel Àngel, hi apareix aquesta voluntat de transmissió sentimental. És evident que en aquesta imatge d' un cos despul·lat agafat per una estranya criatura – un humà disfressat d'una mena de goril·la- hi ha deliberadament la voluntat d'expressar la mort de Crist en braços d'un tendre i amorós simi, i és evident que la imatge resulta alhora ridícula i commovedora....En el seu treball sovint ha usat la imatge o la disfressa de goril·la com una mena de representació d'una humanitat encara arcaica i amb greus dificultats d'expressió sentimental....^{nota}

Maurizio Cattelan

Ja hem vist anteriorment alguns treballs de Cattelan, ara ens centrarem en aquest treball que l'artista va titular *l'Ora Nona*.

^{nota} Veure al catàleg APOCALYPSE l'article Angus Fairhurst: Theatre of the absurd p.198



Maurizio Cattelan **La hora nona** (fragment de la instal.lació) 1999

Hi podem veure una representació en cera -a la manera d'una figura de museu de cera- del Papa Joan Pau VI. El treball és d'una pulcritud i meticulositat enormes, de manera que crea una sensació de realisme flagrant. Podem contemplar just l'instant en què un poderós meteorit provenint de l'espai ha travessat la cristallera del sostre de la sala i ha tombat el Pontífex. Els vidres trencats romanen encara escampats pel terra de la sala, que té el color púrpura propi de la simbologia religiosa Papal.

També aquí, ens trobem davant una aproximació crítica a la vida religiosa.

Al capítol 7 parlàvem de Cattelan en aquests termes: *Maurizio Cattelan, el bufó del món de l'art, fa una temptativa radical per ridiculitzar els principis pels quals l'artista opera dins la societat. Fent servir personalitats històriques com a herois quotidians, Cattelan segueix un camí ja usat pels titellaires i els xarlatans...*³⁶

³⁶ A.S. ART NOW 137 Artists at the Rise of The New Millennium Taschen 2002 p. 88
476



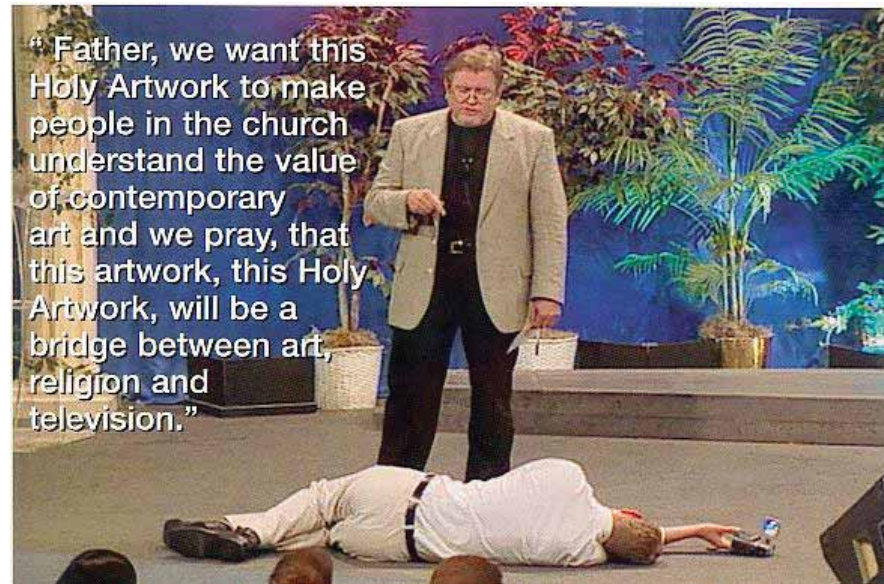
Efectivament, a la manera d'un bufó Cattelan posa en situació ridícula aquest Gran Pontífex que ha estat atacat per un gran *pedrot* provenint del més enllà...L'acurada teatralitat de la litúrgia religiosa tombada per una roca pesant que, de sobte, irromp en la pulcritud de la púrpura Papal. El poder terrenal de l'espiritualitat atacat per la potència de la matèria....Aquesta instal·lació –segons l'artista -ha estat feta per a “commemorar” els vint anys de l'elecció del Papa, i

pocs dies abans de la publicació de la seva carta als ancians, on Woojtyla parla abastament sobre la mort.

Christian Jankowskin

I finalment, aquest treball de l'artista alemany Christian Jankowski que ens remet també al fet religiós des d'un òptica de comicitat i banalitat prou evidents...

En aquest video de 20 minuts de durada fa una superposició de text a l'actuació d'un telepredicador. En el text podem llegir:



Christian Jankowsky, he **Holly Artwork** video 2001

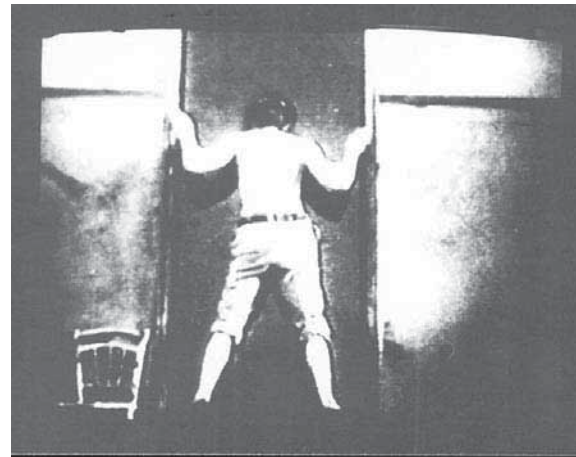
*Pare, jo he fet aquesta Santa Obra d'Art perquè la gent de l'església pugui entendre el valor de l'art contemporani, i faig prec, perquè aquesta obra d'art, aquesta Santa Obra d'Art, sigui un pont entre l'art, la religió i la televisió...*³⁷

³⁷ Christian Jankowski ART NOW Taschen 2001

Es tracta en aquest cas d'una obra humorística, però duu implícita una agra crítica a aquesta mena de proselitisme espiritual. Els seus treballs sovint empen les opinions en directe de la gent respecte de qualsevol tema, que després on emeses com a banda sonora de films que mostren els mecanismes de l'art, de la psicologia o, com en aquest cas, de les pseudo-religions mediàtiques...

LA IMATGE DE LA MORT

- a) la metàfora de la mort
- b) la imatge real de la mort
- c) Sida
- d) la ciència mortal



Jean Cocteau del film **La mort du poète**

En aquest capítol de la imatge metafòrica de la mort voldria començar amb aquest fotograma del film de Jean Cocteau *La mort du poète* on un personatge –el poeta- queda atrapat per la seva pròpia imatge en un mirall, i també amb un text de Francesc Abad al catàleg de la seva instal·lació La Línia de Portbou: *Si el món s'ha convertit en un simulacre, -al final de les ideologies i en la crisi de la identitat cultural-; la creació artística com a experiència y productora de realitats noves entraria a formar part d'un nou Romanticisme Expressionista, per a sortir del carreró sense sortida de la proliferació de frivolitat i decoració actual*

*que el raonament pràctic i l'especulació imposen....*³⁸ El treball d'Abad, en referència a Benjamin, consistia en una instal·lació en la qual es representava la línia fronterera que va travessar el filòsof, línia que es veu com a metàfora de la frontera geogràfica que significa l'anhel d'alliberament, però que en realitat va significar la mort de l'alemany. També queda metaforitzada en la línia fronterera que separa la vida de la mort. Walter Benjamin està enterrat en una fossa comú del cementiri de Portbou. Aquesta imatge, obra d'Abad, mostra aquesta metàfora, la precarietat de la tomba del filòsof, la seva insignificància material i la metàfora de la mort com a viatge. Dues maletes velles, mal lligades descansen també a sobre de la tomba, com expectants d'aquest "trànsit".

³⁸ del catàleg ENDSTATION PORTBOU *Hommage für Walter Benjamin* Historisches Museum Frankfurt am Main 1991

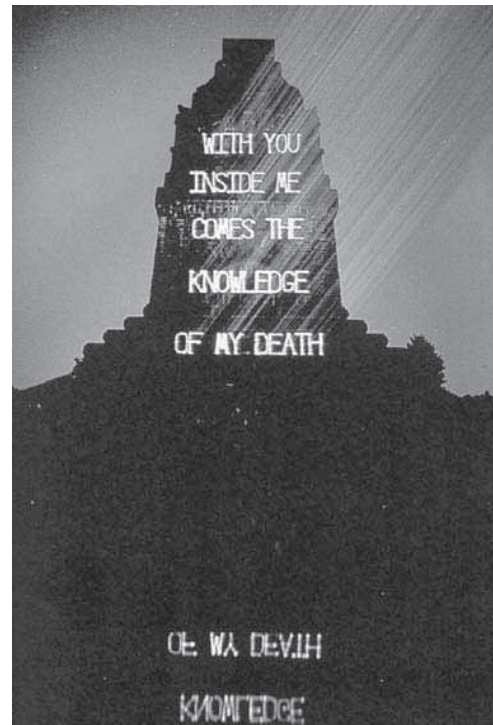


Francesc Abad, **La tomba de Walter Benajmin**



Mike Kelley **Rainbow of Death** 1986

L'artista Mike Kelley en aquesta pintura sense color fa una referència metafòrica a la mort. En el centre una calavera humana envoltada de dos arcs iris que emergeixen de recipients plens de monedes. Al voltant, sis pedres de *Kryptonite* representen els colors primaris...una representació mol pròpia de l'artista americà on s'ironitza sobre el valor de la vida humana. Una altra referència metafòrica,



Jenny Holzer: **With you inside me gones the knowledge of my Death**

amb una càrrega més profunda, és aquesta projecció de text sobre un edifici públic en la qual l'artista Jenny Holzer parla -gairebé com una declaració d'amor- de la mort com aquell estat de soledat, d'aïllament, de desamor de la vida: *Amb tu dintre meu, m'arriba el coneixement de la meva mort*. Una frase poètica que l'artista fa

pública i que ens apropa la referència a la mort com un estat de metàfora de l'angoixa...Es tracta d'una referència literària que, en aquest cas, només es fa visible en l'obscuritat de la ciutat i que es fa possible gràcies a la intervenció de la llum. Holzer, en molts dels seus treballs emprà les pantalles lumíniques per a comunicar missatges, en aquest cas, l'efectivitat es veu emfatitzada precisament pel tractament processual: la llum es fa metàfora d'aquest *tenir-te dintre meu.....* , com un alè vital...

Altres aproximacions metafòriques, més velades, són aquests dos exemples d'artistes que com Hirts o Almon ens aproximen a objectes de la quotidianitat per a parlar de la finitud de la vida en les situacions humanes. Aquest treball de Hirts realitzat per a *Inserir* a la revista PARKET es tracta senzillament de dues fotografies contraposades. A la primera veiem un paquet de tabac per estrenar, la marca del qual és -ignoro si es tracta d'una marca real o inventada- *Silk Cut* , que es podria traduir per Gavinetada de seda.... L'altra fotografia ens mostra les restes de tots els cigarrets fumats del paquet dins d'un cendrer...Si no coneguéssim l'obra de Hirts, el seu recurrent dramatisme, aquesta obra ens podria passar inadvertida i fins i tot ens podria semblar una amable invitació a deixar de fumar, però no podem

passar per alt altres obres de Hirts on hi apareix la seva especial inclinació a la dissecció i el seu flirteig sensual amb la mort. Contemplem, així, aquesta imatge que l'artista ha difós, en la qual se'l pot veure al costat d'un cap secciona, *With Dead Head*³⁹, a la *morgue* de qualsevol ciutat d'Anglaterra.



Damien Hirts **With Dead Head**

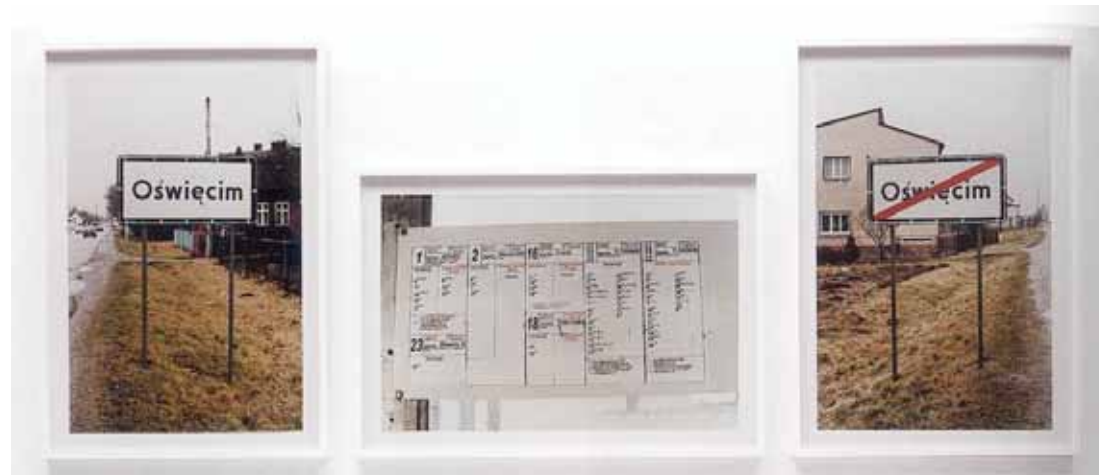
³⁹ *Damien Hirts, artista impulsado por Saatchi, junto a su obra "With Dead Head" EL PAIS 17 de febrero 2001 Babelia



Damien Hirts ***Insert for Parkett** 32 1992

Una aproximació semblant en la seva càrrega metafòrica, però molt allunyada en la seva experiència visual, és aquest treball fotogràfic de l'artista alemany Darren Almon, en la qual se'ns presenten tres imatges d'una ciutat qualsevol, en aquest cas Oswiecim, però centrades únicament en la representació nominal de la ciutat en els seus cartells d'entrada i sortida i amb la interposició d'una fotografia dels recorreguts del transport públic. L'ordenació de les tres imatges, amb el seu anunci "d'entrada" a la ciutat, les possibilitats de recorreguts interns i la sortida o final ens evoquen aquesta idea de "trànsit" per l'interior d'un

lloc que molt fàcilment podem metaforitzar cap a la mateixa vida. El darrer cartell, el de la tercera fotografia ens anuncia “la fi” de la ciutat,



Darren Almon, **Journey** 1999

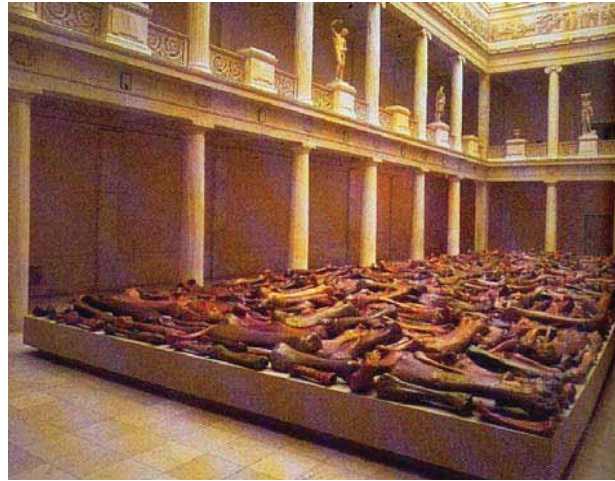
o sigui, la fi de les possibilitats de trajecte dins de la ciutat, “la mort” , després d’haver viscut l’experiència ” d’ una jornada”, tal com ens evoca el títol de l’obra.

Una jornada que podem traslladar fàcilment al sentiment d'una vida, de les possibilitats de recorregut, etc.

Certs treballs d'Allan McCollum i Pere Noguera ens remetent també a imatges metafòriques de la mort, però ho fan a través de l'acumulació d'ossades com en el cas de *Lost Objects* de McCollum i *esquelet de balança* de Noguera. L'artista americà, seguint la seva tendència a les grans acumulacions d'objectes repetits, però amb lleus diferències de format o de mesura, ens evoca en aquesta obra els restes d'organismes vius en una mena d'inventari d' "objectes perduts...", com si es tractés de restes de vida perduda en els plecs del temps...La instal·lació es va presentar a l'interior d'un Museu⁴⁰ i consisteix en la reproducció a gran escala d'una col·lecció d'ossos humans fets de formigó i esmaltats. La forta impressió visual aconseguida per la pesantor de cada un dels elements, la magnitud de l'escala, -podem comparar-hi les mides de les escultures de la part superior- ens ofereix una evocació angoixant i opressiva del tema de la mort, i també redueix a l'absurd l'intent de capturar el passat en col·leccions.⁴¹

⁴⁰ Carnegie Museum Of Art. Pitsburg 1991

⁴¹ Allan Mc Collum Art at the turn of Millennium Taschen 1999



Allan McCollum **Lost Objects**, 1991

El treball de Noguera, que també incorpora ossos, en aquest cas d'animals, té dues diferències contundents : la primera, que es tracta d'ossos reals i la segona que hi incorpora un element mecànic, una balança –també desmembrada– que ens remet a la metàfora del pas del temps, de la mesura de les accions dels vius davant la passivitat de la mort. Els ossos, disposats també acuradament, resten passius davant la presència i la mirada d'un artefacte que actua a la manera d'ull, a la manera de “triangle metafísic” omnipresent. Com la presència d'un mecanisme

de rellotgeria que sembla regir-ho tot, una cronització del nostre temps damunt la terra...encara que es tracti de l'esquelet d'una balança i ens vulgui remetre a la idea de la carn com a aliment, el seu pes, les seves porcions....

Pere Noguera retorna un altra vegada al tema de la mort, en aquest cas mitjançant l'ús de la paraula que se'n fa en el medi marítim, quan els pescadors llancen "morts" al mar per a mantenir estàtiques les seves embarcacions en un lloc determinat.



Pere Noguera, **Esquelet de balança**, 1996

“El mort” aquest artefacte casolà que no es altra cosa que el llast que, en forma de contenidor ple de formigó, actua com a pes, ens remet metafòricament a la idea de quietud, d’inactivitat...un “mort” que manté ancorat l’element viu, mòbil, capaç de moure’s per la superfície oberta del mar...⁴²

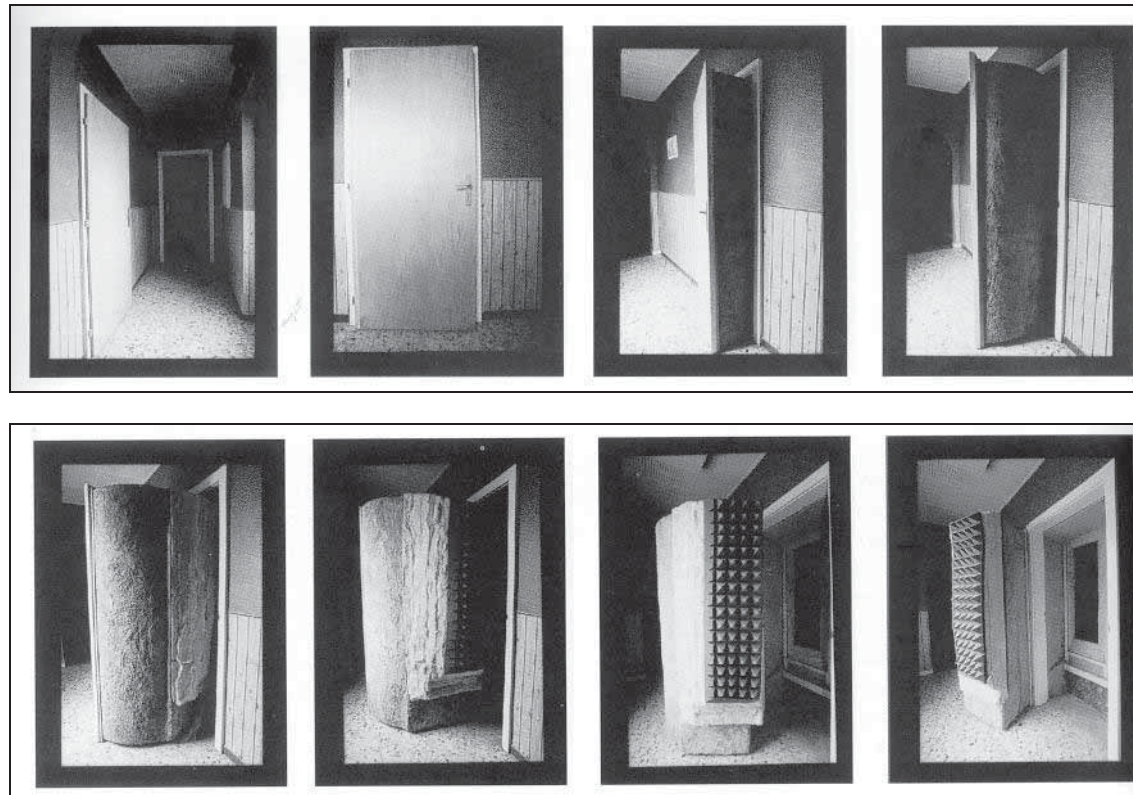


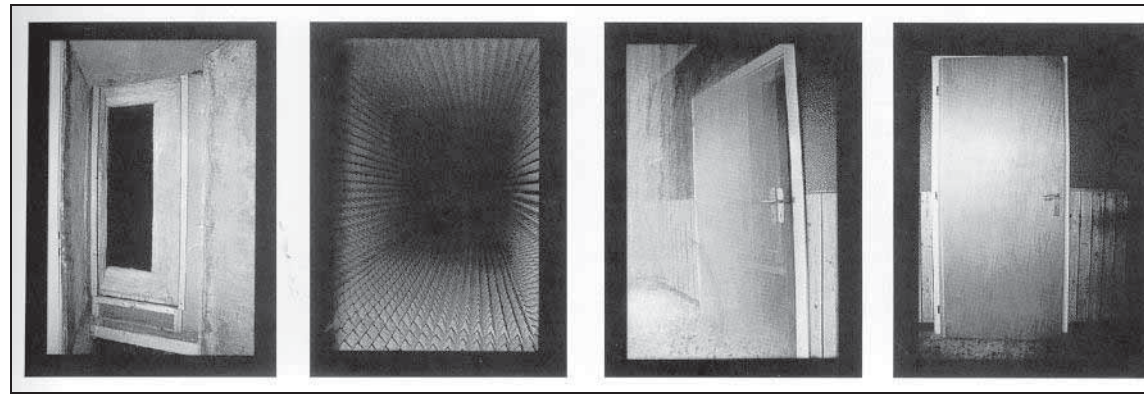
Pere Noguera **El mar d'en Manassa** , Morts i barca de juguina 1996

⁴² veure el catàleg PERE NOGUERA: llacs, illes, pedrals i morts. Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona 1996

Gregor Schneider

El treball de l'artista Gregor Schneider que aquí es mostra, consisteix en la construcció d'una sala completament insonoritzada dins la qual es pot entrar en una mena de consciència de completa desconexió amb el món exterior.





Gregor Schneider **Completely Insulated Dead room in Giesenkirchen** 1989-1991

I aquest altre treball , una imatge fotogràfica on es crea l'escenificació de l'assassinat d'una estudiant d'art.⁴³

⁴³ veure article d'Ulrich Loock, Gregor Schneider The Dead House ur reivsta PARKET n° 63 2001



Gregor Schneider **Murdered art student female**, 1989

Gavin Turk

Gavin Turk és un jove artístic britànic que va començar fent uns treballs que podríem qualificar d'apropiacionistes. Es tractava d'autoreflexions al voltant del valor de l'artista simbolitzat per la seva signatura. Alguns dels seus treballs de principis dels 90 eren simples reproduccions de firmes d'artistes que ell considera interessants: Piero Manzoni o Giacometti.



Gavin Turk, **Pop** 1993

En el treball *Pop*, de l'any 1993, l'artista va realitzar una còpia de si mateix com una figura de cera però a imitació d'un artista de la música Pop com Sid Vicious, el líder dels Sex Pistols. Aquesta obra, dins d'una vitrina, establia altres complicitats amb diferents artistes de la cultura popular del S.XX, es tracta de l'apropiació de la imatge de Sid Vicious on hi és representat en l'actitud que Andy Warhol va donar a la seva obra dedicada a un altra estrella de la música popular com Elvis Presley, habillat com un cowboy. *Pop* anuncia la mort metafòrica de

l'artista i, per extensió, Turk diu que l'avantguarda és una paròdia de l'artista convertit en una icona de l'art. Per tant de la mort de si mateix.

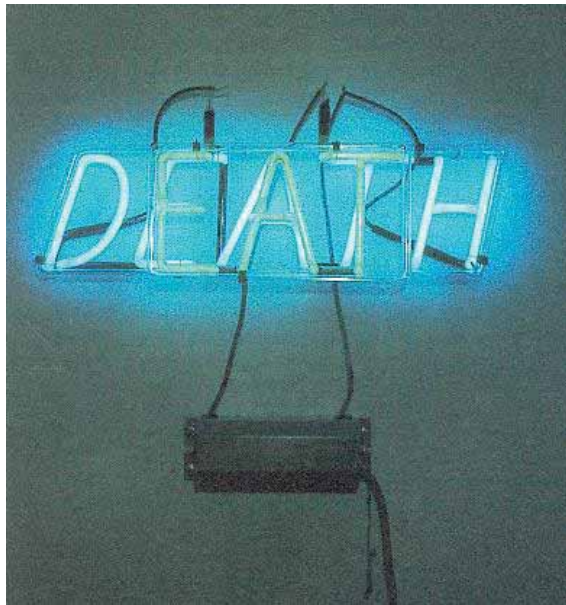
LA IMATGE DE LA MORT

...lo que me interesa de la poesía es la muerte. Solo me da miedo el dolor físico, y lo único que me separa del suicidio son los libros, es una de las pocas cosas que tengo en este infierno.. Siempre estuve loco. Creo en la fantasía...vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no solo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás entren en ella ⁴⁴

Leopoldo Maria Panero⁴⁵

⁴⁴ D'una entrevista publicada a LA VANGUARDIA Magazine 2 de diciembre de 2001

⁴⁵ Llibres publicats: "Guarida de un animal que no existe", Teoría lautremontiana del plagio", "Águila contra el hombre, poemas para un suicidamiento. (El Club Diògenes, Valdemar 2001)"



Bruce Nauman, **Eat-Death** 1972⁴⁶

En aquest apartat ens referirem a aquelles obres que fan una evocació més explícita de la mort. Tant des del punt de vista de la utilització de la fotografia a la manera de document, com d'aquelles formulacions objectuals en les quals hi apareix la iconografia, l'instrumental o l'escenografia de la mort.

⁴⁶ Bruce Nauman Parket nº 10 1986

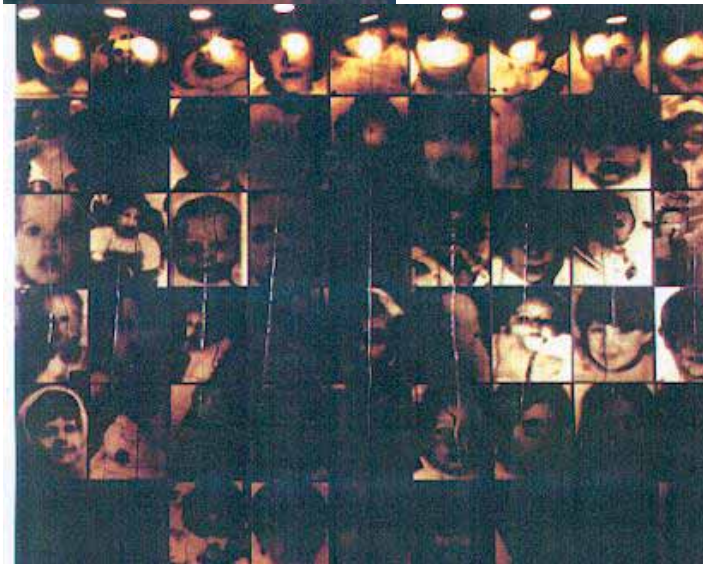
Cal començar amb un artista històric que s'ha sentit *fascinat per la mort*.⁴⁷



Christian Boltanski ha treballat des de sempre a partir d'aquesta “fascinació...”, un efecte que s'explica a partir de la pròpia biografia de l'artista, des de l'ambigüitat que li suposà la seva vida dins d'una família amb un pare Jueu, una mare Cristiana i sotmesos a l'atmosfera antisemítica de la França de la postguerra. Els treballs de Boltanski més recents incideixen en el tema de la mort i la desaparició d'una població, són propostes de

recuperació de la memòria de l'holocaust, una aniquilació brutal a la qual l'artista posa imatges reals, físiques i individuals. Sempre ho fa amb una atenció molt respectuosa, amb elegància i sense morbositat. Hi ha una certa aproximació “minimalista” a aquest tema obscur que li confereix una distància crítica, sense ressentiments ni odis, es tracta d'unes evocacions dures i dramàtiques, però carregades d'una atmósfera poètica que ens les fan pròximes i tendres...

⁴⁷ Carol Rosen Christian Boltanski Traces of the Dead, SCULPTURE June 1999
500



Christian Boltanski .Reserve du musée des enfants 1989

Treballs com *Reserve du musée des enfants*, de l'any 1989, fan aquest inventari tràgic de l'holocaust; són *petites memòries* com els ha qualificat l'artista, espais farcits de fotografies amb il·luminacions tènues que emfatitzen el caràcter d'absència, d'homenatge, de tendra memòria d'un passat tràgic que l'artista va viure en propi cos...En treballs posteriors com davant la seva impactant *Les suisses morts* (1990), Boltanski va ser interrogat per la seva delectació en el tema de la mort i va argumentar que tractava aquest tema des de la pròpia experiència que li atorgava la percepció de la rapidesa amb què es pot passar des de ser un subjecte - la vida- cap a la mort, a esdevenir "objecte de memòria".

Esta doble mirada sobre la memoria, colectiva y privada, continúa desarrollándose con la presencia de innumerables imágenes de personas ya muertas. La clara referencia a una identidad intransferible que aportan las fotografías del rostro de una persona se pierde en un mar de miradas que parecen una sola, a la vez que sitúan al que las observa trabado en un espacio indistinguible entre el objeto y el sujeto, lo individual y lo colectivo.

Al escoger precisamente suizos, Boltanski declara su intención expresa de utilizar

un colectivo que no implique connotaciones demasiado determinantes en su personalidad. Es decir, intenta representar un individuo más universal, más anónimo, que forme parte de un pueblo sin grandes dramas en la historia reciente, neutral, cuya muerte no se relacione con acontecimientos puntuales como podría ser el holocausto judío.

Parece, por tanto, que se establece una cierta elasticidad en el tema del grupo que induce a referencias más amplias pero, aún así, la obra se titula "suizos" y no "Reserva de hombres muertos". De la misma manera, los hombres y mujeres que miran al espectador ya no existen y, así como un cadáver no es un hombre sino un "objeto" -como máximo sería una anatomía- ya que carece de la parte esencial que es la vida, tampoco los personajes son realmente individuos sino, más bien, identidades recordadas o anatomías de una identidad ya perdida..⁴⁸.

⁴⁸ Tània Costa , fragment de la Tesi Doctoral de l'autora : La experiencia del cuerpo como "Reflexión" en el espacio escultórico contemporáneo Universitat de Barcelona



Christian Boltanski, **Archives** 1987

Aquest treball que Boltanski presentà a la documenta 8 de Kassel l'any 1987, consisteix en una gran acumulació de roba de persones desaparegudes. Podem sentir l'olor de la roba, podem percebre, sobretot, la mort com una absència del cos, com la presència d'aquells objectes estàtics ens evoquen la vida..

Boltanski fa aquest pas entre la mort com a presència real -les imatges dels suïssos morts- i la presència dels objectes “vius” que ens parlen dels morts, de la metàfora de la mort, d'aquest tel fi entre el subjecte i l'objecte.

Mariko Mori

Aquesta artista japonesa - sobre el cognom de la qual ,en català, es pot fer una certa broma macabra en relació amb aquest capítol- apareix en el panorama de l'art ben recentment. En aquest treball de l'any 1993, un dels primers publicats per l'artista, ja podem detectar-hi les constants del seu treball cap al futur. Un article que sobre l'artista apareix al catàleg de Apocalypse ja es titula encertadament The eve of the future, és a dir, la vigília del futur. L'artista ha treballat en grans representacions fotogràfiques de panoràmiques visions de móns del futur en les quals hi apareix sempre la pròpia imatge molt sofisticada en estètiques orientalistes...En un dels seus treballs, -del qual no he pogut trobar imatge- titulat The Beginning of the End , del 1995-2000, l'artista s'autoinsereix

dins de càpsules flotants que viatgen per grans panoràmiques d'escenaris de ciència-ficció en ciutats del futur al voltant del món. Acostumen a ser visions oníriques de mons del futur o paisatges intergalàctics, o estètica de la cultura del còmic japonès...



*Mariko Mori **Snow White** 1993*

Aquesta obra de l'any 93 fa referència al conte i és una ironia de la Blancaneus realitzada per la factoria Disney l'any 1937 i que el "manga" japonès

té com a obra mestra de l'animació. A l'interior d'un taüt de mesures habituals, construït en perfil d'acer inoxidable i vidre l'artista ha disposat una ordenació de material cosmètic femení. L'absència del cos de Blancaneus a l'interior del taüt és substituït per aquesta col·lecció d'elements de bellesa femenina, com l'absència de l'artista és substituïda per la presència reveladora de la seva obra... -ha dit Mori. Aquest caràcter "revelador" de la seva obra no és casual, l'artista vol evocar "revelacions d'altres móns..." a la manera dels xamans, ha dit, citant a Beuys - relació que personalment em costa de veure!-

El cas és que en aquesta obra primerenca de l'artista hi ha una clara evocació de la mort, encara que sigui per a presentar-se com una mena d'autoretrat de la pròpia condició de l'artista, la mort de la pròpia innocència, la mort de la seva condició femenina, vinculada als estereotips de la cultura ensucrada dels telefilms provinents d'Amèrica i que tant han influenciat en la cultura pop japonesa. Cultura d'origen que l'artista utilitza com a signe d'identitat personal. Els vestits orientaltzats representen la meva pell, la meva closca

d'individualitat: en ells es troba l'expressió de la meua identitat i de les idees...⁴⁹

Mori s'ha transformat recentment en un ésser sobrenatural, rodejat de petits buds flotants que semblen perseguir una necessitat d'utopia...⁵⁰

Gilbert & George

El tàndem d'artistes Gilbert&George han realitzat algunes obres relacionades amb el tema de la mort, com per exemple aquesta sèrie de grans plafons fotogràfics en els què fan una referència nominal a la Mort, a l'Esperança, a la Vida i a la Por. Quatre aspectes de la vida que els artistes aborden des de la seva particular visió onírica i provocativa. S'ha dit que el treball de Gilbert&George té profundes traces de rebel·lió contra el Victorianisme de la societat anglesa. Recordem els seus treballs escatològics alguns dels quals ja hem inclòs al capítol 2 sobre Escatologia, a través dels quals els artistes han pretès treure a la llum *els draps bruts*..⁵¹ Entre aquests *draps bruts* en què hi apareixen aquells fets

⁴⁹ The eve of the future APOCALYPSE catèlg

⁵⁰ Mariko Mori The Art at the turn of Millennium TASCHEN 1999

⁵¹ OH , REALLY? El radical encanto de una conversación intrascendente Estrella de Diego ARTE Y PARTE N° 37 pp. 67,68

fisiològics “tapats”, però que ens fan a tots exactament iguals, i també entre les condicions psicològiques com la por o l’esperança Gilbert&George hi situen la referència a la mort. La mort ens iguala, la mort ens fa por, la mort, com dèiem al principi, és un fet ple de tabús que queda amagada a la nostra societat en la seva vessant més antropològica.



Gilbert & George **Death (Death Hope Life Fear)** 1984 242x250 cms.

Henrik P. Jakobsen

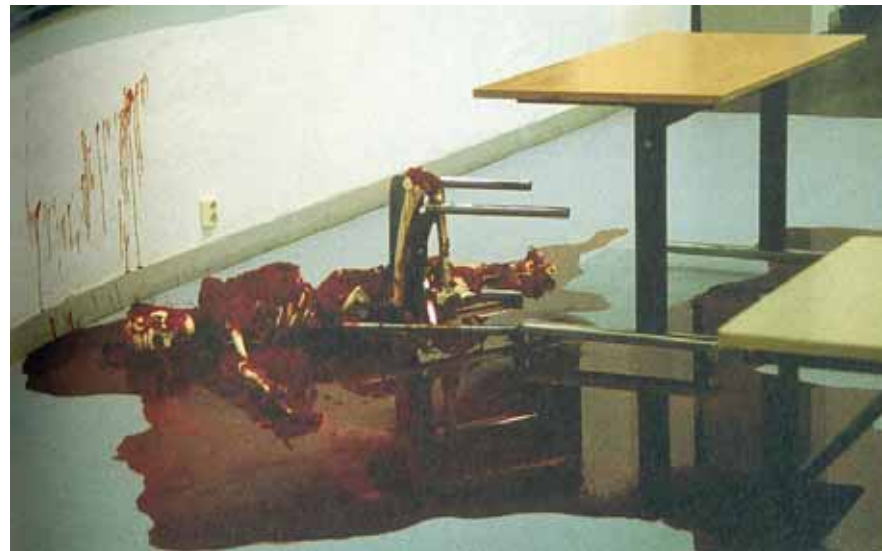
En el treball d'aquest jove artista danès semblen circular una mena de virus que podem identificar amb l'autoritat existent a la societat, i amb la voluntat de subversió i èxtasi. Aquesta obra titulada Cambra de gas inhalant és una mena d'acudit macabre, però també hi ha una clara intenció de denúncia de la utilització de la ciència



Henrik P. Jakobsen Laughing gas House 1996

com a sistema de construcció d'una nova imatge de la realitat. L'artista ha disposat una casa de plàstic, de les dedicades als jocs infantils, a l'interior de la

qual ha disposat uns inhaladors de gas inhalador. Dues persones poden realitzar l'experiència -tot i que un cartell anuncia el perill de mort- i experimentar els efectes d'aquest gas que é capaç, en dosis prudents, de produir un estat de borratxera o èxtasi a través del qual s'entra en un estat alterat de consciència. D'aquesta manera es planteja la qüestió de com la manipulació i la seducció de la ciència pot manipular la nostra percepció de la realitat.



*Henrik P. Jakobsen **Teacher** 1997*

En el treball titulat Teacher, l'artista també atenta contra les estructures que determinen les nostres condicions socials, culturals o polítiques, en aquest cas contra l'estructura educativa, i com aquesta es veu agredida en algunes ocasions. La simulació d'un cos atacat brutalment, en una escenografia de violència explícita, on un esquelet rodejat de líquid semblant a la sang i matèria semblant a la carn, resta tombat sobre una taula usual en una aula de classe. La ciència -en aquest cas representada en la figura d' un professor- com un factor d'atzar, de caos, de mort....

Tom Friedman

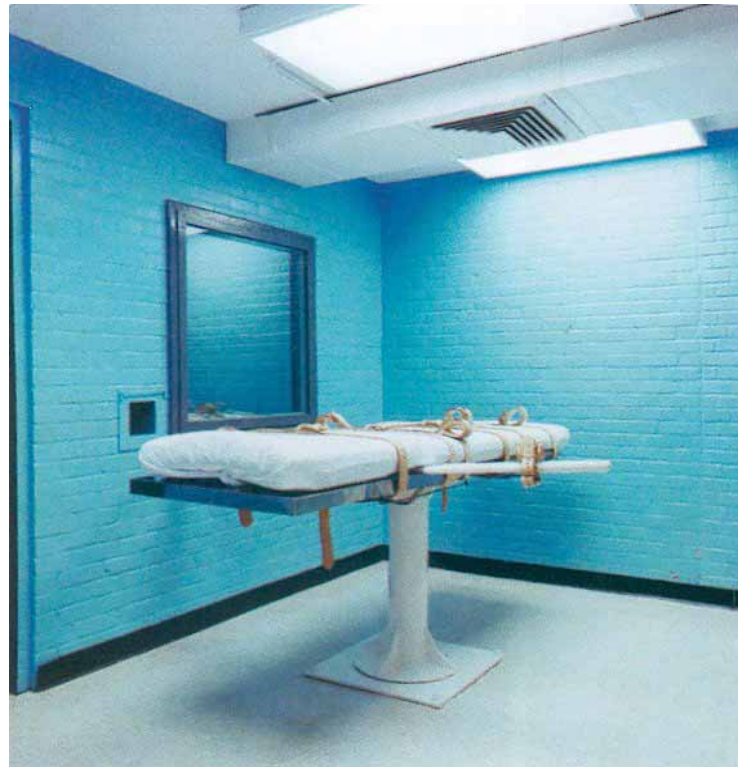


Tom Friedman *Untitled, paper and film projector 1999*

Tom Friedman és un cas semblant, amb paper de colors construeix l'escenografia d'un homicidi. Papers que de forma matussera, però creïble, reconstrueixen un escenari que alhora és filmat per un projector immaculat. Un joc entre l'escena en directe, i l'escena diferida...

Lucinda Devlin

També en aquest treball de l'artista Lucinda Devlin hi ha una evocació implícita a la mort i també a la mort per la tecnologia, on les estructures socio-polítiques hi juguen a favor. Veiem una fotografia de la cambra on s'ajusticia els condemnats a mort. Es tracta d'un lloc real, de la presó estatal de Texas i l'autora titula l'obra amb tota la fredor possible: talment la fredor del ritus a través del qual s'executa a un condemnat. També la fredor lumínica de la sala, amb els llums de fluorescents convencionals, la seva extrema pulcritud, l'ombra diluïda que podem observar a sota de la llitera...i la fredor que transmet la finestra blindada que veiem a l'esquerra des de la qual es pot assistir en directe a l'execució...Un treball que ens sorprèn per la seva distància, una distància interposada que ens sembla similar a la distància interposada per l'administració de l' *Injection lethal*. una substància química que acabarà amb la vida, una substància inoculada que duu una quantitat adequada i ben administrada de mort.



Lucinda Devlin **Lethal Injection** Chamber, Texas State Prison, Huntsville, Texas, 1992 color photograph 20x20⁵²

Zoe Leonard

⁵² Lucinda Devlin ARTFORUM International September 2001

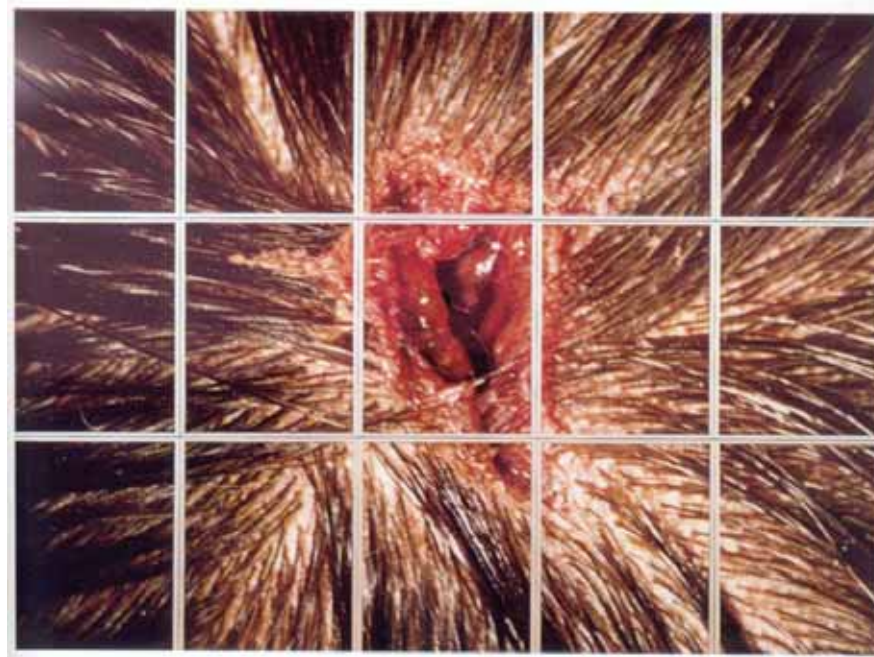


Zoe Leonard **Effigy** gelatina de plata 18x13cms1995⁵³

⁵³ veure The Art at the Turn of Millennium Taschen 1999 y A Sangre y fuego set propostes per al final de mil.leen Espai d'Art de Castelló Castelló 1999

Mat Collishaw

L'artista Mat Collishaw, un dels artistes inclosos a l'exposició *Sensation* va realitzar aquesta obra datada entre els anys 88-93, cinc anys per a produir aquesta obra de grans mesures: quinze fragments d'una fotografia que mostra el forat d'una bala entrant en el cap. Cada un d'aquests fragments està muntat en una caixa de llum, i ordenats en una paret fins a prendre l'aparença d'un gran mural de



Mat Collishaw , **Bullet hole** 1988-93⁵⁴

més de tres metres que recompon aquesta imatge brutal, presentada des de la més freda naturalitat. Un primer pla escèptic i analític talment la freda constatació d'un incident a l'informe d'un forense. És evident que aquesta imatge de la mort se'ns presenta paradoxalment des de la distància, la distància de la imatge total del cos i

⁵⁴ Cibachrome mounted on 15 light boxes 229x310 cm Sentation Young British Artists from the Saatchi collection Royal Academy of Arts.1997

la proximitat meticulosa de la ferida, d'aquest orifici que trenca la frontera entre l'exterior i l'interior del cos, tal com trenca la frontera entre la vida i la mort...

Jan Fabre

El belga Jan Fabre va exposar recentment a Madrid tres instal·lacions en les quals realitzava un “homenatge a la mort...” Però aquesta visió de Fabre de la mort és la de presentar-la com un contrapunt a la vida. Més aviat com un exercici al voltant de la desaparició, del fet de deixar d'existir i l'artista fa referència a aquest oblit de la mort “positiva” en el món actual: *Vivimos en un a sociedad en la que no queremos ver a la muerte, entre otras cosas porque hay una obsesión por ser jóvenes y dinámicos y olvidar el momento de la muerte. En este sentido me refugio en los artistas medievales, especialmente los flamencos con sus evocaciones de los mementos morir..*⁵⁵ En aquesta instal·lació l'artista feia una assimilació a diferents objectes de la nostra realitat i com es poden metaforitzar en el sentiment de la mort: la tomba, el bany i el llit. La tomba com a homenatge a la

⁵⁵ Rosana Torres EL PAIS 26 de noviembre del 2001

mort, el bany com a exercici de neteja mental i física i el llit com a lloc d'emergència dels somnis i també, com a petit assaig de la mort real, aquella amb què cadascú haurà d'enfrontar-se des de la pròpia soledat...



EL PAIS Lunes 26 de noviembre de 2001

Com a fons de tot aquest discurs d'analogies i escenificacions de la mort Fabre presentava una quantitat enorme d'escarabats, (15.000) que prenen un sentit

clàssic, grec: *L'insecte com a àngel de la metamorfosi..Com la nostra pròpia metamorfosi des de la vida cap a la mort...*⁵⁶

David Nebreda

David Nebreda és un cas excepcional dins del panorama actual de l'art.



Aquest artista madrileny, de qui s'han vist poquíssimes exposicions i que sempre s'ha defensat de la catalogació com artista, ha fet una obra duríssima, plena d'autoreferències en la qual l'al·lusió a la mort és un tema recurrent.

⁵⁶ op.citada

En els darrers anys s'ha fet palès un cert interès per la seva obra, una obra que ell mai ha considerat com a "artística", sinó com el mitjà cap a un procés de



regeneració personal atesa la seva situació clínica. Nebreda està diagnosticat com un esquizofrènic paranoic, una terrible malaltia psíquica que li va ser detectada per primer cop als disset anys. Una de les peculiaritats de l'esquizofrènia és la multiplicitat de la personalitat del malalt, Nebreda utilitza la seva producció artística com un intent desesperat de recompondre aquesta personalitat desmembrada, com un procés terapèutic de regeneració. L'art de Nebreda,, aquestes esborronadores fotografies, tenen un sol

subjecte, una única constant: ell mateix. Aquests autoretrats persegueixen sense treva aquella identitat perduda a causa de l'esquizofrènia. Les seves fotografies el presenten rodejat i en contacte de tota mena de matèries orgàniques i fluxos corporals talment com el registre d'algú que acaba d'emergir d'alguna mena de sacrifici. Un treball que expressa dolor, aniquilament intern i extern, a través del qual podem experimentar pietat, llàstima, simpatia, angoixa, fàstic, terror, atracció....tot menys indiferència, i no tant per la capacitat repulsiva que puguin

*tenir les imatges, sinó per la sensació que ens trameten de veritat, d'expressió directa i sense sofisticacions del procés de baixada als inferns d'algú que malda per regenerar el seu jo psicològic. Hi ha un procés d'auto-càstig en aquesta escenificació repugnant, hi ha la presència d'un dolor, com l'estratègia vital de qui ha escollit una via nietzscheniana més enllà dels límits del Bé i el Mal per a poder accedir a aquest Jo desconegut que tots duem a dins.*⁵⁷

La fotografía, -ese teatro de la muerte del que habla Barthes- ha sido, a excepción de los dibujos hechos con su propia sangre, el único y exclusivo lenguaje de David Nebreda, -llegó un momento en el que percibí que la fotografía era la forma más próxima a la verdad, la única que me ofrecía un mayor grado de semejanza en términos de representación...- La historia del arte es una constante referencia en su obra. Su formación académica le ha llevado a conocer la mayor parte de las formas artísticas y culturales sobre las que se asienta el cada vez mas agrietado edificio ideológico de Occidente. -Asimilo , reintroduzco, re-elaboro la historia del arte...-

⁵⁷ Francisco Carpio Verdades (in)soportables a proòsito de David Nebreda LAPIZ

Antes de su gran crisis que lo llevará a un periodo de internamiento psiquiátrico decide enterrar toda su obra fotográfica. **No las enterré directamente en el suelo sino que las puse en grandes cajas que, a su vez llené de tierra (...)** Es cuando se abrió este agujero en mi cabeza. **Todo se borró. Abandoné la fotografía y percibí que se acercaba algún tipo de final, por ello, intenté preservar esas fotos y darles una garantía de eternidad...**⁵⁸

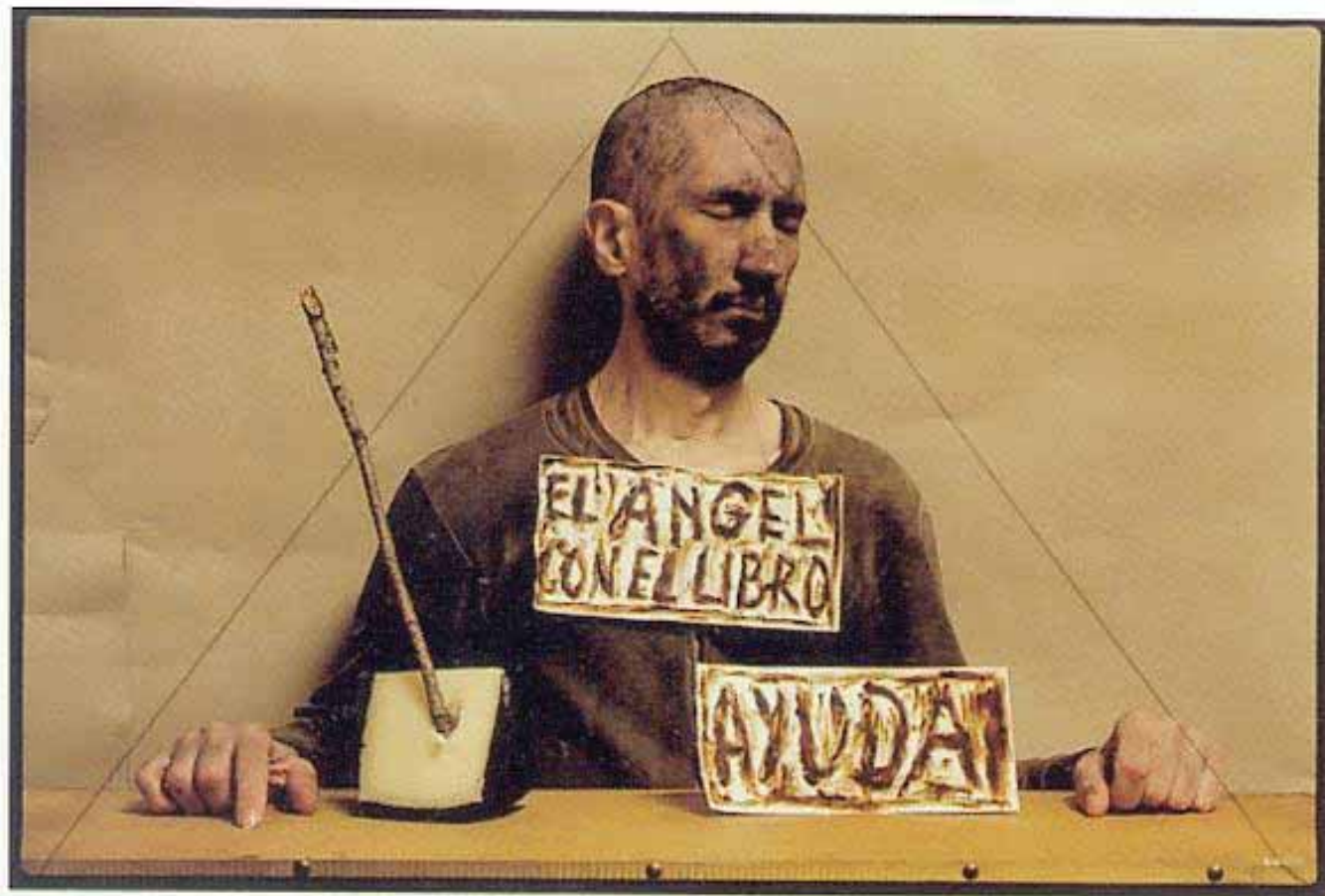
Entre gener i juliol del 1999 elabora el que fins ara es la seva darrera sèrie fotogràfica. Són treballs que mantenen la majoria dels seus arquetips de fins aleshores: el cos, la paraula, la sang, la mare, l'obsessió per la precisió i el rigor de la composició, la ferida, el mirall, la utilització simbòlica del foc.

En aquesta fotografia de l'any 1990 que pertany a la sèrie Autorretrats Nebreda s'autoretrata en una composició prou complexa en la qual apareixen algunes de les seves constants: la paraula, el vidre-mirall i el foc...Veiem la simplicitat tècnica de la fotografia únicament il·luminada per la llum groga de les espelmes. Veiem el propi autor en darrer pla mig ocult per un paper on hi apareixen textos publicats i un altre part de la cara vista a través d'un vidre en el

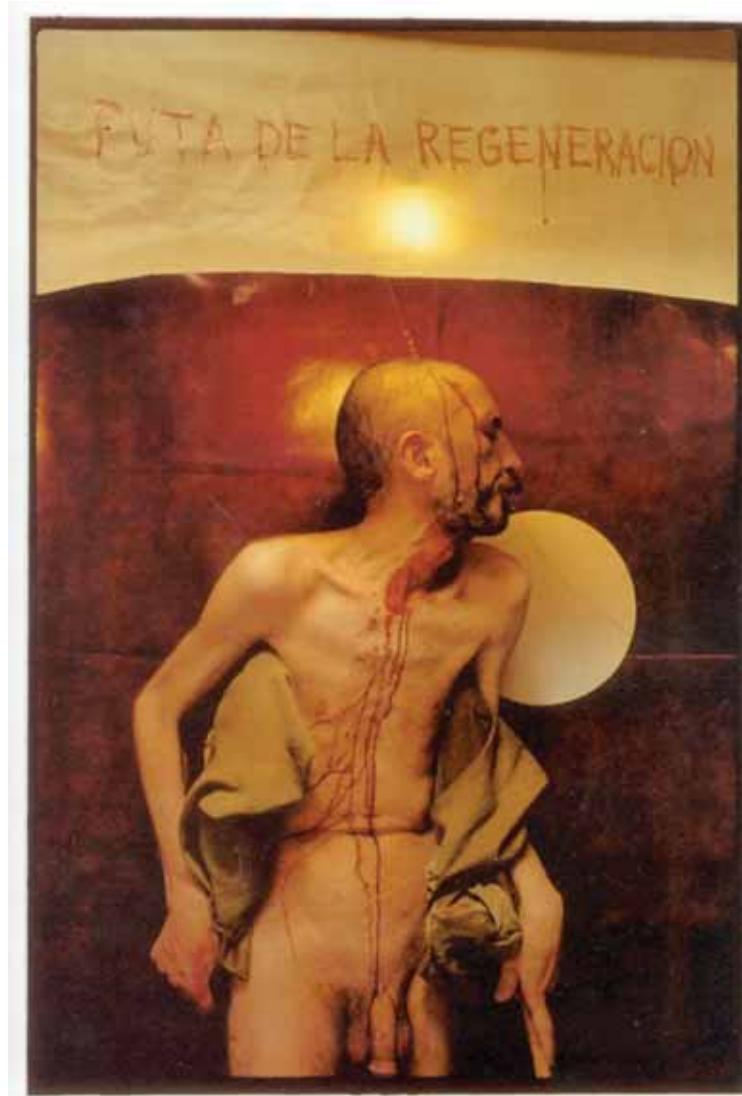
⁵⁸ Catherine Millet Art Press n° 255, març del 2000

qual hi ha també un text que, alhora, reflexa la llum de l'espelma de primer terme. És com si el cos del retratat s'esforces per entrar en el camp de la càmera, una voluntat ja incipient d'entrar en el terreny de l'altra banda del mirall en aquesta recerca del Jo, atesa la condició d'extrema vulnerabilitat de la identitat.

Aquesta fotografia interposa una pregunta a la mort: On és, mort, la teva victòria...? És com si l'autor es qüestionés el propi cos re-trobat després de cada crisi.



David Nebreda *Sin título*, 1999



David Nebreda Putas de la regeneración,-Autorretrato, 1999



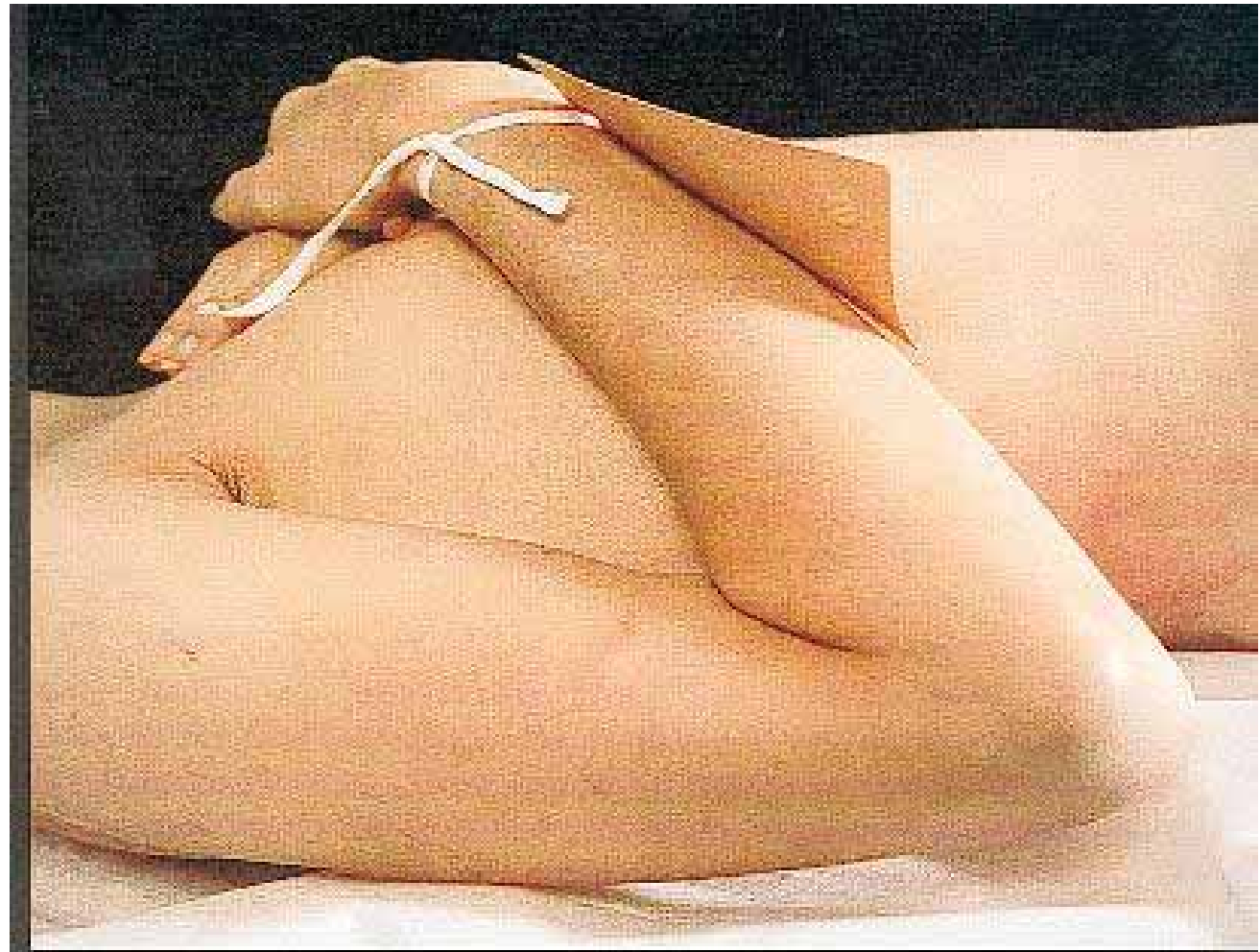
David Nebreda **Donde está muerte tu victoria?** 1990 Serie "Autorretratos"

Andrés Serrano

A l'apartat de la Mort de Déu, d'aquest mateix capítol, ja parlàvem d'aquest artista novayorquès i ens referíem al seu interès per fer aparèixer en els seus treballs fotogràfics elements propis de l'escatologia o íntimament lligats als fluxos vitals del cos. Ara veurem uns treballs de Serrano que també s'han centrat en aquesta temàtica essencial, però aquesta vegada és precisament des de la negació de la vida. Aquesta sèrie de fotografies crues mostren la mort en el seu aspecte més tendre, de més acurada serenitat. Retrats que expressen la mort prematura de cossos sense cap màcula de violència, però que pels títols, sabem que són morts desgraciades, fruit de la malaltia, del suïcidi etc.

En aquesta fotografia titulada *The Morgue -AIDS related Death-* ens presenta un fragment d'un cos mort "a causa..." de la Sida. No es tracta dels treballs dramàtics de Nan Goldin que veurem més endavant i seu extrem patetisme

corporal. Aquí podem percebre la bellesa, encara, del cos mort. Hi ha una presentació amable, bella, acurada i serena de la mort, que només podem entreveure en el seu cru dramatisme pels detalls que se'ns mostren, en aquest cas la targeta de paper lligada al canell... Un altra sentit de dramatisme ens es transmès en aquesta fotografia d'una criatura de pocs anys morta per causa d'una malaltia, la meningitis. La mort, aquí se'ns presenta en la seva faceta més injusta, més incomprendible, però l'artista ens procura una imatge tendra, amb...



Andres Serrano **The Morgue** (Aids related Death II) 1992

...una il·luminació càlida que compensaria la fredor del cos, una pulcritud formal que intenta contrarestar la duresa del fet. Amb el seus treballs de la Morgue pretén un acostament humanitzat a la mort, fóra de les manifestacions de la violència explícita o del patetisme de les imatges...



Andres Serrano **The Morgue (Fatal Meningitis II)** 1992

Nan Goldin

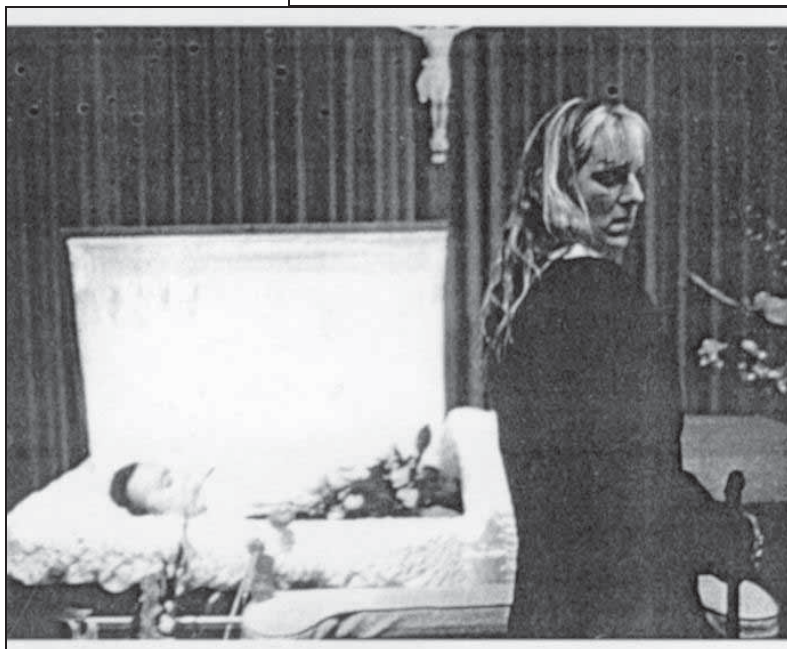
Nan Goldin és, sens dubte, la fotògrafa de més èxit dels anys 90. És una artista que ha sabut fotografiar un panorama íntim de la condició humana d'aquest final del Segle XX. Els seus temes, als que recorre una i altra vegada, són les relacions personals, una mena de “diari visual”, dins del qual hi trobem el món de la pròpia artista i aquells entorns que li interessin per a deixar un reflex ben nítid del món en el qual viu. *Dirigeix una vegada i un altra la seva mirada cap a les relacions d'amor i sexualitat, el món de les lesbianes i els homosexuals i el món – que sembla conèixer prou bé- dels transvestits...*⁵⁹

Aquesta fotografia de Nan Goldin presenta la imatge d'una vetlla . És tracta de l'actriu de cinema Cookie Mueller que Goldin ha fotografiat al llarg de més de vint anys. En aquest cas la veiem davant del cos present d'un amic que

⁵⁹ Nan Goldin , The Art at the Turn of Millennium TASCHEN 1999

acaba de morir, presumiblement de Sida, pocs anys després també moriria la pròpia Cookie.⁶⁰

En aquest món de relacions personals i sexuals dutes al límit on l'artista s'ha mogut, aquest episodi de la mort a causa de la droga o la Sida és un tema que apareix sovint al seu treball.



zwischen Nan Goldins und seiner Welt sehr gut: -Manche Bilder sind so banal wie irgendein Schnappschuss, der bei einem festlichen Anlass gemacht wurde. Andere sind dramatisch und schön wie Standbilder des *film noir*. Zusammen erzählen sie eine Geschichte, die nicht nur aus einem einzigen Erzählstrang besteht, sondern ein intimes Geflecht und eine Flut von Körpern und vor allem Gesichtern darstellt, die sich in ihrer Drogen- und Endorphin-Utopie verlieren. Nach neueren Filmen wie *Kids* oder *Trainspotting* ist es schwierig, sich vorzustellen, welche Verwunderung diese so intimen, so behutsamen, so wenig von einer bestimmten Welt gekennzeichnete

Nan Goldin **Cookie at wake** Gaskel NY 1989

⁶⁰ veure l'article Ulmann Matthias-Hakert PARKET Núm.57, 1999, p.103

Tracey Moffat

Tracey Moffat ha definit la seva obra com a *paisatges de la imaginació...* subratllant que el seu treball evoca zones d'un *altra* realitat, aquella realitat figurada que només és visible en les cròniques dels diaris, en els successos on es narren calamitats, traumes, frustracions i crims de la gent corrent...



Tracey Moffat **Up in the Sky n° 23** fotografia

Aquesta imatge es correspon a *Up in the sky*, probablement la sèrie fotogràfica més coneguda de l'artista. En aquesta sèrie es fan tot un seguit de referències a la pel·lícula australiana de culte *Mad Max*, on el protagonista es comporta com un cafre masculista abillat com un moter de l'infern, i que va ser rodada en una zona despoblada d' Austràlia. A la imatge n° 23 podem veure un dels durs personatges de la sèrie que ofereix un aspecte mortuori. En actitud d'observar, aparentment, el cel.

SEMEFO (Teresa Margolles) i Art i Mort a MÈXIC

En aquest punt caldrà fer un petit apartat per a mostrar certs exemples de relació entre art i mort a Mèxic. És ben coneguda la iconografia popular en referència a la mort que aquest país presenta, una imatgeria i ritualització que contrasta amb el tractament que la cultura europea u anglosaxona en fa d'aquest episodi de traspàs. Només ens cal recordar les nostres històriques representacions de les “Vanitas” de diferents èpoques de la història de l'art o fer un recorregut pels nostres cementiris, en les quals i dins dels quals hi ha una representació sovint tràgica, morbosa i fantasmagòrica de la mort. La cultura mexicana, per destil·lació de l'imposició espanyola amb els substrats originaris de les cultures autòctones ha elaborat uns codis representatius de la mort que s'insereixen còmoda i festivament en els actes de la cultura quotidiana del país.



Primerament caldria començar pel grup *SEMEFO*, -acròstic de Servicio Mexicano Forense - que es va dissoldre l'any 2000 just encetat el nou segle-mil.lenni. Una dels traços més característics de Semefo va ser la tendència a tractar el tema de la mort de forma descarnada, sense recórrer a cap mena de sublimació estètica. La singularitat de les seves propostes residia precisament en

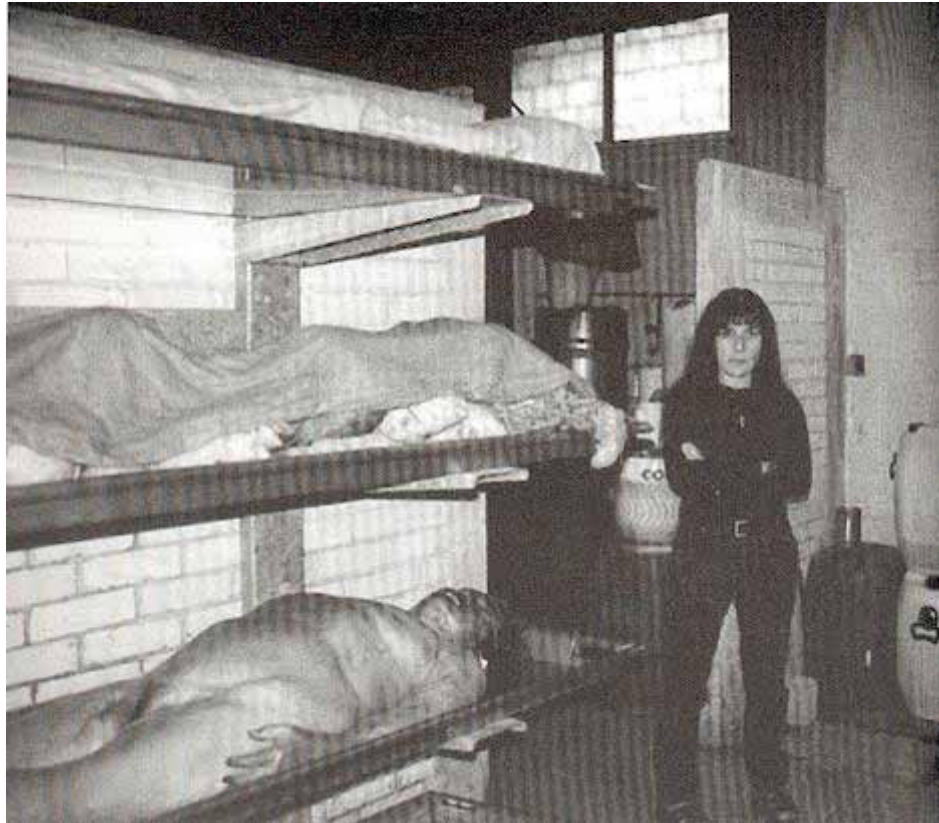
aquest tractament tan cru, gairebé pornogràfic, de la mort. En aquest cas, ben al contrari de les actituds presents en el nostre món que pretenen ocultar la presència de la mort, el col·lectiu mexicà l'exhibeix amb tota la seva sordidesa, posant en



evidencia la seva realitat més atterradora: la del cadàver insepult... .

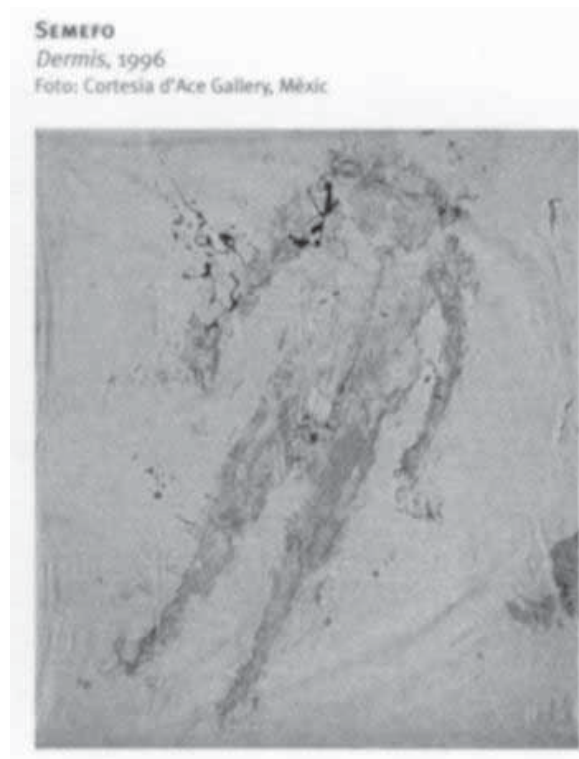
Amb aquestes paraules encapçalava el crític d'origen mexicà Eduardo Pérez Soler un text sobre el Semefo. Sabem que en la cultura mexicana hi ha una sèrie de rituals

festius en els quals es conviu amb la imatge de la mort de forma desenfadada. Hi abunden les calaveres tractades de manera amable i juganera. Aquestes manifestacions màgico-religioses de la cultura popular mexicana són destinades a afirmar la continuïtat entre el món dels vius i el dels morts. El col·lectiu Semefo va realitzar instal·lacions sobre el tema de la mort que en cap cas prenen la tradició



festivo-lúdica del poble mexicà sinó que ho han fet des d'un punt de vista molt descarnat. En algunes ocasions havien utilitzat fragments reals de cossos de cadàvers humans, amb la intenció que l'espectador prengui consciència de la fràgil frontera que separa la vida de la mort. El treball *Dermis* de Semefo

consistia en la presentació



Semefo **Dermis** 1996

de diverses mantes blanques amb cossos impresos. Encara que aquesta obra pugui recordar determinades accions d'Ives Klein, és evident que la mecànica i la intenció són tota una altra cosa; aquí es tracta de la impressió de cossos humans que han

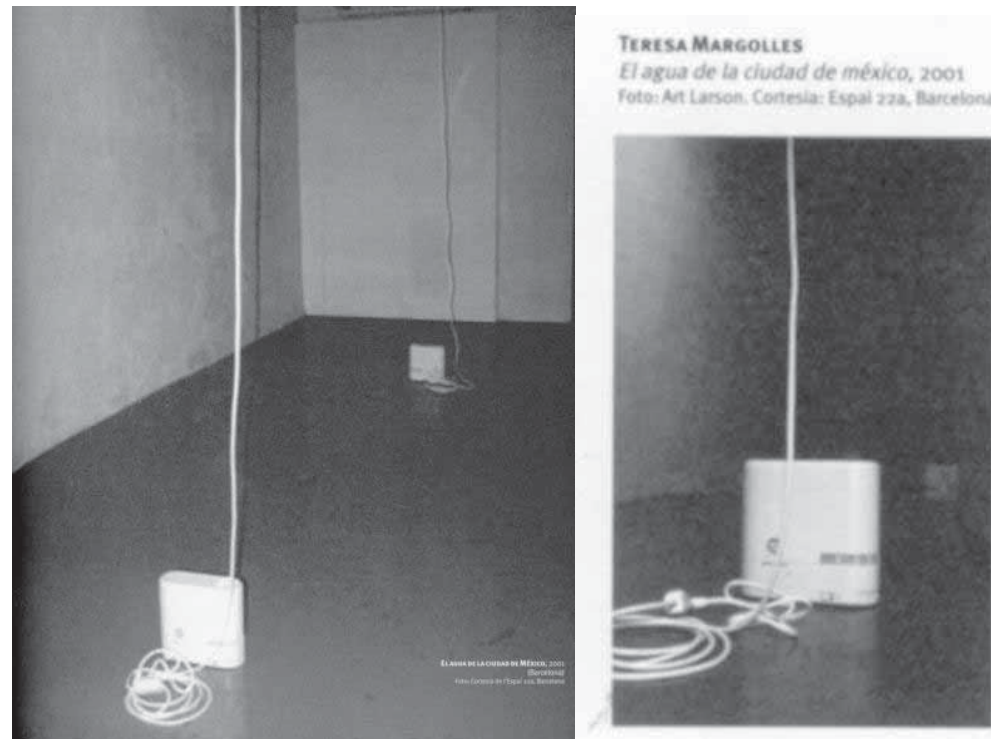
mort per una acció violenta. *El resultat era una proposta que, amb macabra ironia, convertia el gaudi vitalista de Klein en un aterridor document sobre la caducitat de l'existència; així, el que en les Antropometries era celebració hedonista de la vida, en Dermis es tornava un lúgubre memento mori, que desposseïa la mort de qualsevol càrrega d'idealitat..*⁶¹



SEMEFO Fluidos 1996

⁶¹ opinió citada.

En l'obra *Fluidos*, el grup Semefo va presentar una quantitat de 240 litres de fluïts humans recuperats de la morgue.⁶² Aquesta quantitat de líquid es trobava recollit dins d'una mena d'urna o vitrina amb unes mesures similars a la caixa de vidre en la qual es mantenen els cadàvers en els Serveis Funeraris.



Teresa Margolles **El agua de la Ciudad de Mexico** 2001

⁶² Veure LAPIZ 173 maig del 2001

Aquí doncs, desapareix el rostre de la mort, la seva expressió directa però se'ns presenta cruament aquell residu que hi ha estat en estricte contacte. Aquesta utilització dels residus corporals extrets de les lliteres de la morgue ha estat utilitzat després per Teresa Margoles, un cop el grup Semefo es dissol. En una instal·lació que personalment vaig tenir ocasió de veure a Barcelona a principis del 2001, a la petita Galeria 22a, l'artista va presentar dos senzills humidificadors disposats en el sòl que deixaven anar un vapor pràcticament invisible i d'olor agra. *En realitat, el gas emanat, que va acabar envaint tot l'espai de la sala, provenia de l'aigua utilitzada per netejar cadàvers en una morgue mexicana i, de fet, la seva olor aspra i irritant es devia a les restes orgàniques –la sang, els fluids corporals, els teixits descompostos- dels morts anònims, que s'havien barrejat amb l'aigua...*

⁶³ Sabem que posteriorment una versió d'aquest treball es va presentar a ciutat de Mèxic. La peça es va realitzar també amb l'aigua de la morgue, si bé aquesta vegada la va vaporitzar amb ajuda d'un canó de fum. La màquina alliberava un fum de color blanquinós que va acabar formant una espessa boira a l'interior de la

⁶³ Eduardo Perez Soler Semefo/Teresa Margolles *La Mort ens impregna* Transversal 17/02 p.77

galeria, en recórrer l'espai de la Galeria l'espectador acabava per tenir la sensació de transitar per un espai bell, però al mateix temps tremendament aterridor.

Teresa Margolles, doncs, obligava als espectadors a respirar el vapor contaminat amb restes humanes i, per tant, a corrompre el seu propi cos. Provocava que



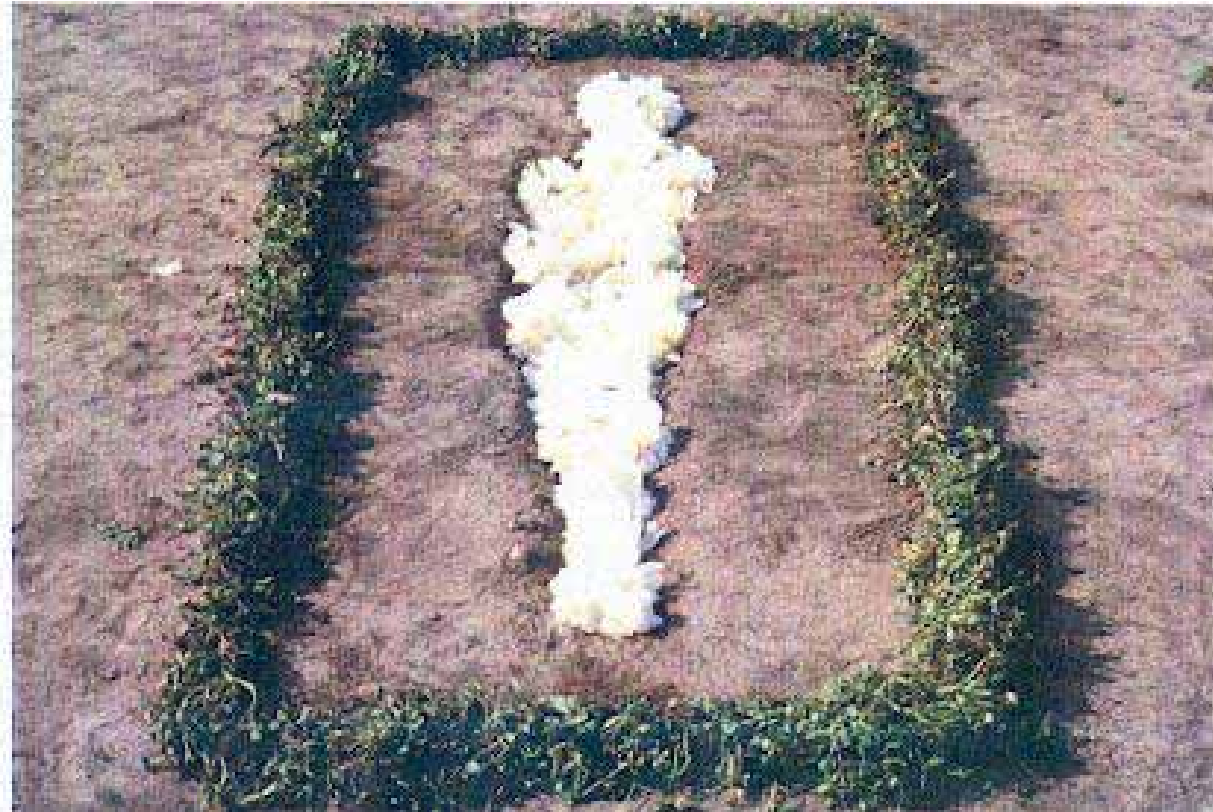
Teresa Margolles **Vaporización** 2002

matèria sense vida envaís de forma imperceptible l'organisme de persones vives, perquè d'aquesta forma acabés maculant-lo. La mort ja no es mostra, sinó que ens impregna.

Ana Mendieta i Art i Mort a MÈXIC

Treballadora d'una gran diversitat de materials l'artista Ana Mendieta, tot i que nascuda a Cuba va realitzar a Mèxic gran part dels seus treballs més directament vinculats a la naturalesa. Flors, pigments naturals, foc, sang, aigua, arena, pedres foren els materials usuals de Mendieta, molts d'ells directament encastats en el terra, a la platja o en paisatges rocosos. Aquest treball, amb una clara referència mortuòria és un treball de l'any 1973, realitzat a Mèxic a la Platja de

Salina Cruz. Una col·lecció de flors blanques cobreixen el propi cos de l'artista encastat directament en una perforació al sòl, a la manera d'una sepultura.⁶⁴



Ana Mendieta **Silueta Works in Mexico** 1973-1977

⁶⁴ Collete Chattopadhyay Ana Mendieta's SCULPTURE June 1999

Helen Escobedo i Art i Mort a MÈXIC

Aquesta artista mexicana va realitzar aquest treball que consistia en la construcció d'un gran cementiri de pedra. Els forats de les tombes eren excavats a la terra i recoberts de pedra natural, part de la pedra, aquella que es fa visible està pintada de blanc, mentre que la part profunda es conserva de pedra natural. Cada "tomba" està emplenada de fusta d'arbres derruïts. L'escultura és una memòria a la naturalesa que fou devastada per l'Huracà El Niño a les costes de Mèxic el setembre del 1998⁶⁵

⁶⁵ Ariane Febrenkamp Helen Escobedo Sculpture June 1999



Helen Escobedo **Collective Memory** 998

Simeon Saiz Ruiz⁶⁶



Obra de Simeón Saiz Ruiz que serveix d'il·lustració d'un article de El País

⁶⁶ veure LAPIZ n°172 abril 2001

La guerra de Bòsnia i Hercegovina, ara oculta i relegada a l'oblit per la més recent de Kosovo, és l'epicentre que li serveix a Simeón Saiz Ruiz per a reconstruir la seva "història de la barbàrie" al mateix cor d'Europa. L'artista ha pintat les imatges de la televisió i la premsa espanyoles sobre la mort dels conflictes. Les víctimes són musulmans o croates, en absència de serbis morts recollits als *media*, la qual cosa li dóna un nivell de partidisme de la premsa com a "quart poder...". Els seus quadres agafen una seqüència de posicions que responen als angles de vista des dels quals les imatges gràfiques són reproduïdes. *El meu punt de vista era el d'un pacifista radical i en contra de tota construcció ideològica que dugui a persones, grups o poblacions a creure que posseeixen la veritat absoluta sobre alguna cosa...*⁶⁷

Aquí es dona una paradoxa divertida: EL PAIS el dissabte 22 de setembre del 2001 va publicar, com a il·lustració d'un article dedicat als darrers conflictes bèl·lics una imatge d'una obra de Saez Ruiz. Aquí retornava a la premsa , -al cinquè poder-, una imatge desactivada de la violència bèl·lica...

⁶⁷ A sangre i fuego Centre d'Art Contemporani de Castelló Generalitat Valenciana 1999



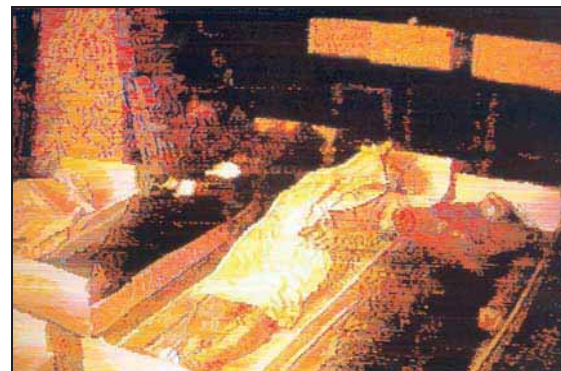
Simeón Saiz Ruiz **Victimas de bombardeos serbios a zona croata por encima de las posiciones musulmanas en Mostar, 1996**

L'artista retrata les imatges de la premsa amb una pulcra tecnologia de pintura a l'oli. Les obres conserven la impressió visual de les imatges vistes en els

medis de comunicació, televisió, premsa, amb la imperfecció tècnica i retraten la duresa de la mort a causa de la guerra...



Simeón Saiz Ruiz **Cadáveres en la morgue** .Verano 1995, Oli sobre cotó 1997



Simeón Saiz Ruiz **Morgue, Víctimas de la matanza en el mercado de Sarajevo el 5-2-1994, día más sangriento desde el inicio de la guerra** 1998 oleo sobre lino



Simeón Saiz Ruiz **Civiles croatas asesinados por un comando musulmán, 1996**

Ron Mueck



No és un tema, la mort, recurrent a l'obra d'aquest jove artista anglès. Els treballs amb què s'ha donat a conèixer en exposicions de projecció internacional són de caràcter fortament presencial i reproduïxen cossos en actituds puerils, obres que tenen una doble lectura, jo diria que contradictòria entre la tendresa i la brutalitat... Per exemple, recordem el noi de grans dimensions que estava acotxat a sota un pont d'una autovia a la darrera edició de la Biennal de Venècia.

Ron Mueck és també un artista de la nova fornada dels Yba's present a l'exposició Sésation de la Royal Academy of Arts, els seus treballs fets de silicona i pintura s'han centrat en la reproducció de cossos humans realitzats amb una gran precisió tècnica amb procediments que recorden l'hiperrealisme americà dels anys

60, 70 o el Pop Art, però amb una lleu, encara que significativa diferència, que els confereix una dosi de dramatisme...

Els treballs de Mueck més coneguts representen cossos d'infants de pocs mesos amb un detallisme delirant, però amb la singularitat que les mides són realitzades fora d'escala. D'aquesta forma la tendresa, la ductilitat del cos d'infants en actituds habituals es perd i aquells cossos se'ns presenten amb una imatge fantasmagòrica que els fan perdre tota credibilitat. A l'instant el nostre cos – disminuït per l'efecte de l'escala- es veu agredit per aquestes criatures que semblen sortides d'un malson.



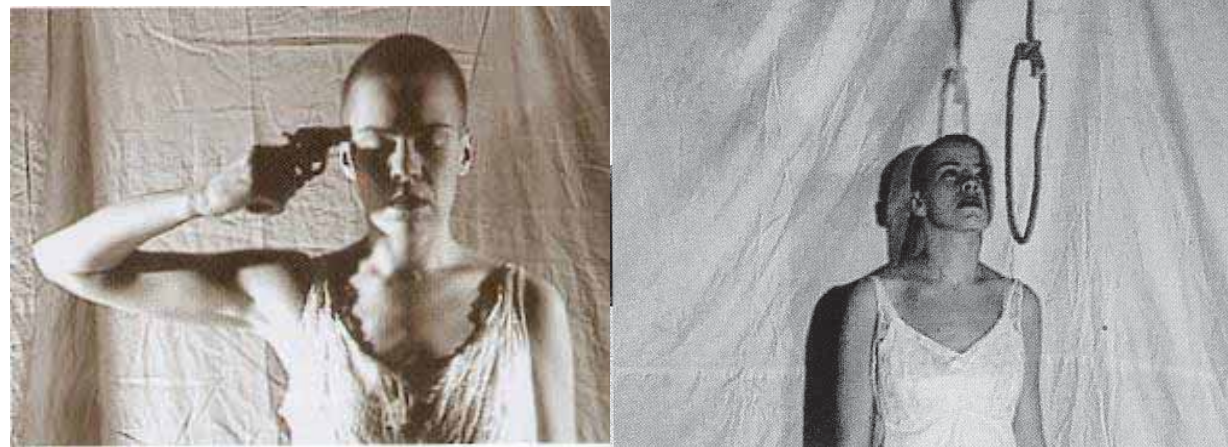
El treball que Mueck ha fet en referència al tema de la mort és aquest retrat hiperrealista del seu pare. Del seu pare mort. A banda de les connotacions psicològiques que es podrien extreure de l'acte de presentar la imatge morta del propi pare, veiem que en aquesta obra es produeix l'efecte contrari al dels cossos de xiquets. El cos del pare de l'artista, mort, es presenta nu, estirat al terra amb un posat rígid, amb la coloració pròpia de la mort, però amb una particularitat: ens hem de fixar en les mides de

l'obra, veurem que són de 20 x 102 x 38 cm.! Per tant la singularitat d'aquesta obra rau en què el cos es representa reduït en les seves mides reals. Així com l'artista ens amplifica aquells cossos que considerem "petits" ens amplia aquells que considerem "grans", aquesta subversió de l'ordre junt amb el caràcter meticulós i perfectament reproduït dels cossos li confereixen aquest caràcter de falsa tendresa, de brutalitat que, en aquest cas afegeix dramatisme a l'acte de la mort.



Ron Mueck **Dead Dad** 1996-97 20x102x38cms.

Altres treballs sobre el tema de la mort...



Ene-Liis Semper **FF/rew** 1998 Video Still

A la Biennal de Venècia de l'edició 2001 va aparèixer el treball en vídeo d'aquesta artista que gira al voltant de la idea del suïcidi. Semper es confronta a diverses maneres d'acostar-se a la mort, a través del suïcidi, de diversos procediments emprats pels suïcides.. *com una morbosa heroïna de Dostoievsky oscil·la en una sèrie continua sobre el suïcidi, acompanyada absurdament de la*

*música patètica de Beethoven, movent-se endavant i enrere amb una indiferència
opressora..*⁶⁸

L'artista Georgina Starr evoca el glamour de les desfilades de moda i de
les top-models.... però tot acaba tràgicament...⁶⁹



Georgina Starr **fotografia**

⁶⁸ del catàleg: LA BIENNALE DI VENEZIA 49 Esposizione Internazionale d'arte. Venezia 2001

⁶⁹ : catàleg: LA BIENNALE DI VENEZIA 49 Esposizione Internazionale d'arte. Venezia 2001)

D'altra banda, el treball de Marcel Pey, artista de les comarques tarragonines sempre s'ha mogut dins d'aquesta imatge cruenta que ens procuren els mitjans de comunicació i que tenen a veure amb la mort. Pey ha elaborat durant molts anys un treball fotogràfic molt sòlid dins en què hi podem trobar la càrrega de violència i d'agressivitat que es troba en la nostra pròpia realitat...

En aquesta fotografia l'artista incorpora una certa idea d'instal·lació amb cinta de plàstic i vaines de bales escampades pel terra, com si es tractés de reproduir l'entorn real on la situació de violència s'ha produït; les fotografies extretes de mitjans de comunicació estan lleument manipulades pel color i el títol afegeix certa consideració *moral* sobre el tema..



Marcel Pey **White flesh/white trash**, 1998 fotografia color 185x185⁷⁰

Aquesta Instal·lació va ser presentada a la Sala Fortuny del Centre de

Lectura de Reus

Dins del mateix Cicle, la temporada 2001.2002 es va poder veure el treball d'Antonio Perumanes, un vídeo titulat *La mortaja*, en el qual podíem veure el procés d'amortallament d'un cos femení en una morgue, com també hi vam poder veure unes fotos impressionants de l'artista

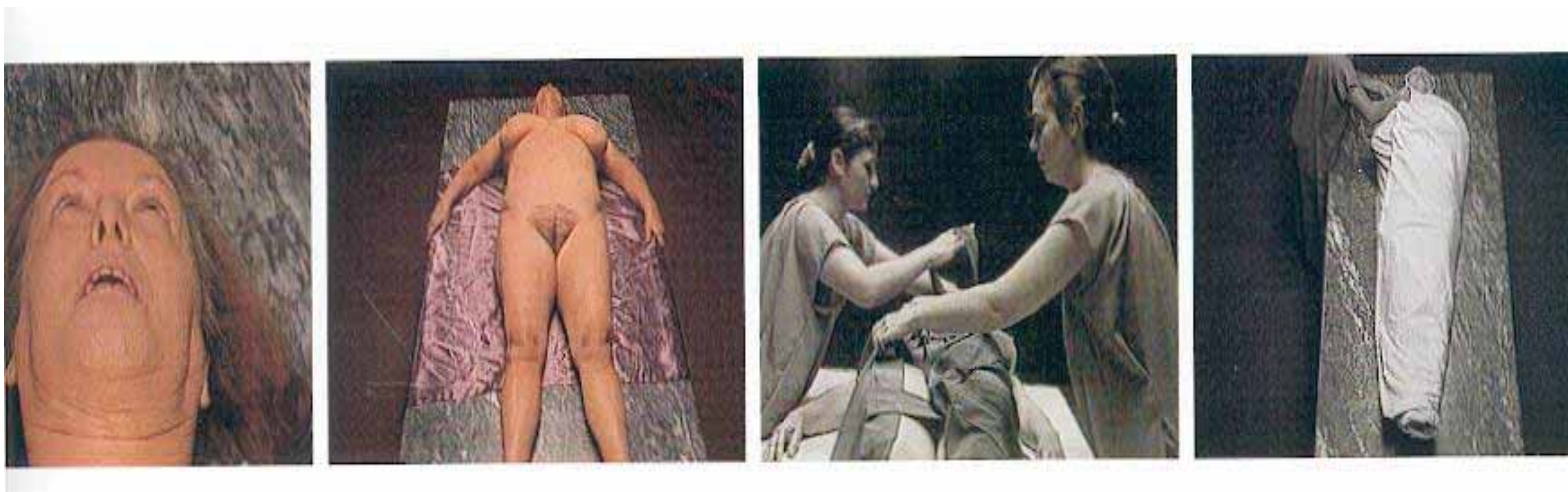
⁷⁰ Catàleg POR Temporada 2001 Centre de Lectura, Reus juny del 2001

David Abella titulades *Ashes* (Cendres..). Un text d'Àngel Pomerol feia una reflexió al voltant de la mort present a l'art:

Mentre encara es redacten esqueles commemorant la mort de Déu, de la història de l'art, morts cronològicament potser en aquest ordre, la majoria de nosaltres la ballem en un poti-poti agnòstic en el qual es barregen, d'una banda la clàssica i tràgica idea que l'home no és més que un ésser per a la mort, mentre que de l'altra, la fatalitat d'assolir el pensament de la nostra insignificança provoca actituds hedonistes per intentar distreure'ns amb simulacres de qualsevol manera i a qualsevol preu (...) Segurament, abans d'aquestes memorables morts, l'home, mitjançant l'art, es separava de la natura i deixava de ser un animal destinat a la mort. El dolor d'Orfeu al penetrar en el misteri per conèixer-la des de dins era el model que afirmava que les tècniques artístiques eren tècniques de contractació amb la mort.

Les arts volien donar un gir radical a la insignificança, presentant la mort com una aliada. Les obres dels grans artistes estaven impregnades de negociació amb la mort i això podia ser degut o al fet que tots ells presentaven algun disfuncionament psíquic o al fet que l'art era una sublimació vital davant l'angoixa de la precarietat del temps de la seva (nostra) existència...⁷¹

⁷¹ Àngel Pomerol La Nit Eterna Catàleg POR Sala Fortuny del centre de Lectura de Reus temporada 2001 © Cicle comissariat per Ester Ferrando, Lúcia Pérez i Sílvia Ferran.



Antonio Perumanes : **La mortaja**, 1994 Video VHS 9'



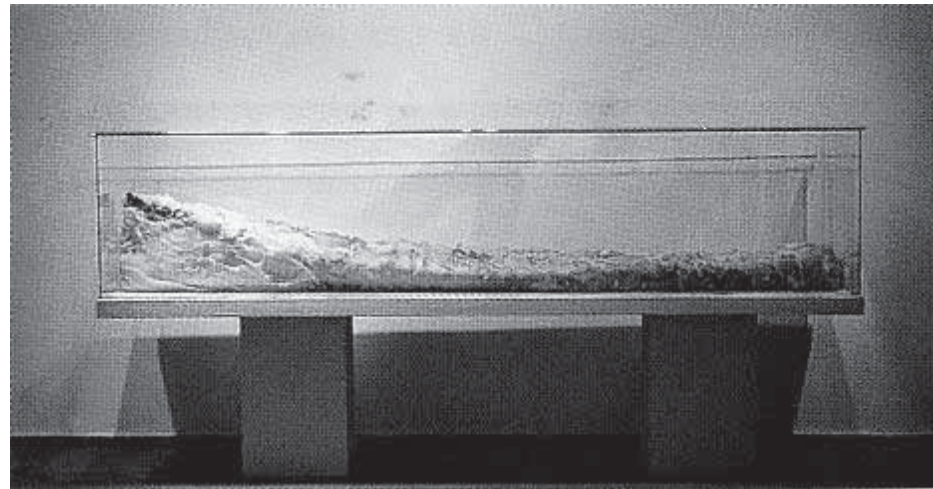
David Abella **Ashes** fotografies 58x104 cms

Treballs propis relacionats amb el capítol

En la franja de traspàs de l'any 1979-80 vaig tenir l'oportunitat de presentar una instal·lació a l'espai 10 de la Fundació Miró. Vaig titular-la

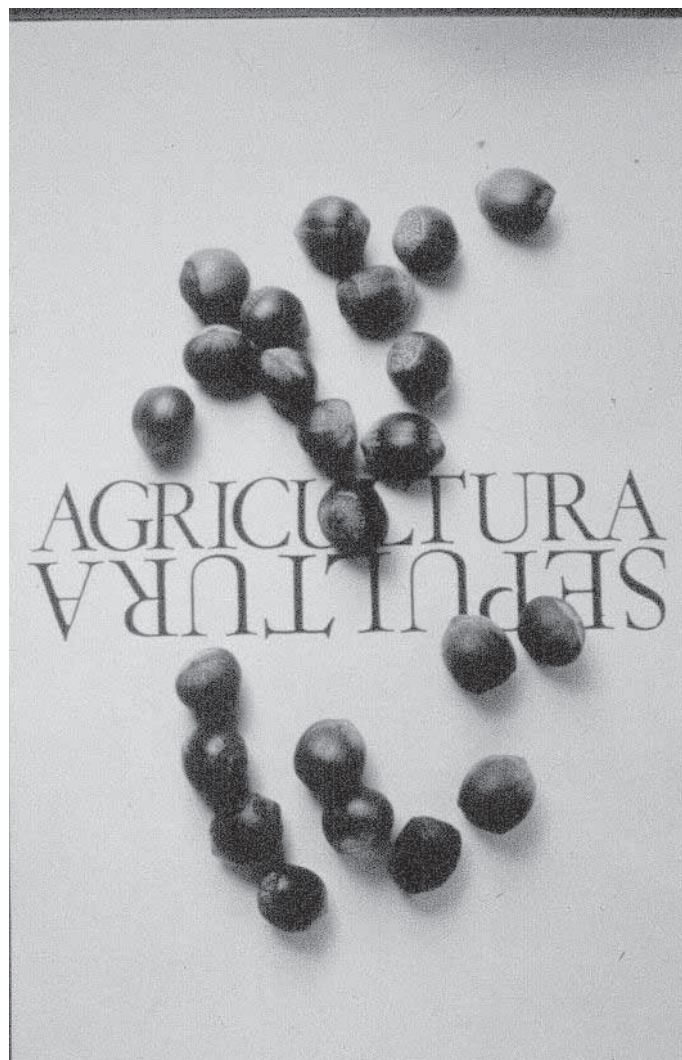
VESTIGIS i consistia en quatre elements materials, de tècnica mixta, que s’inserien a cadascuna de les quatre parets de la sala, la seva forma i mesures eren definides per les dimensions i situacions de cadascun dels murs. En el text que vaig fer per a acompanyar el petit catàleg hi parlava de pols, de la pols com un element dipositat *damunt els cossos i les coses...*, en aquest etern retorn al no-res de l’existència. Les peces estaven realitzades precisament amb la superposició de “pols” de diferents procedències, naturals, orgàniques, sintètiques, i la seva coloració i composició venia donada per una barreja molt heterogènia de materials industrials i naturals. És a dir, que tota l’exposició tenia aquesta intenció de relativització de les coses materials sotmeses al pas inexorable del temps. Una de les peces vaig titular-la precisament *Peça mortuòria..* i era una mena de forma de barca, molt fràgil, buida en el seu interior, que anava presentada a l’interior d’una vitrina...una evocació més explícita al seu caràcter mortuori.⁷²

⁷² Veure catàleg *VESTIGIS* Espai 10 Fundació Joan Miró Barcelona 1979-1980



VESTIGIS **Peça mortuòria** Espai 10 Fundació Joan Miró Barcelona 1979-80

Un altra al·lusió explícita al tema de la mort és aquesta imatge que vaig difondre l'any 1991 quan, per qüestions de biografia personal, vaig sentir emocionalment els efectes de la greu crisi que es donà en el sector de l'agricultura dels fruits secs, concretament en la producció d'avellana al Camp de Tarragona. La imatge proposava un joc visual i poètic relacionant les paraules Agricultura i Sepultura. I un xoc, és a dir, un encontre d'antagonismes: el xoc literari, pel xoc visual -cal donar la volta a la imatge- i pel xoc dramàtic.



Agricultura/Sepultura fotografia en blanc i negre , 1991



PARADIGMA +-Escultura Implicada (detalls) Palau de la Virreina, Barcelona 1996

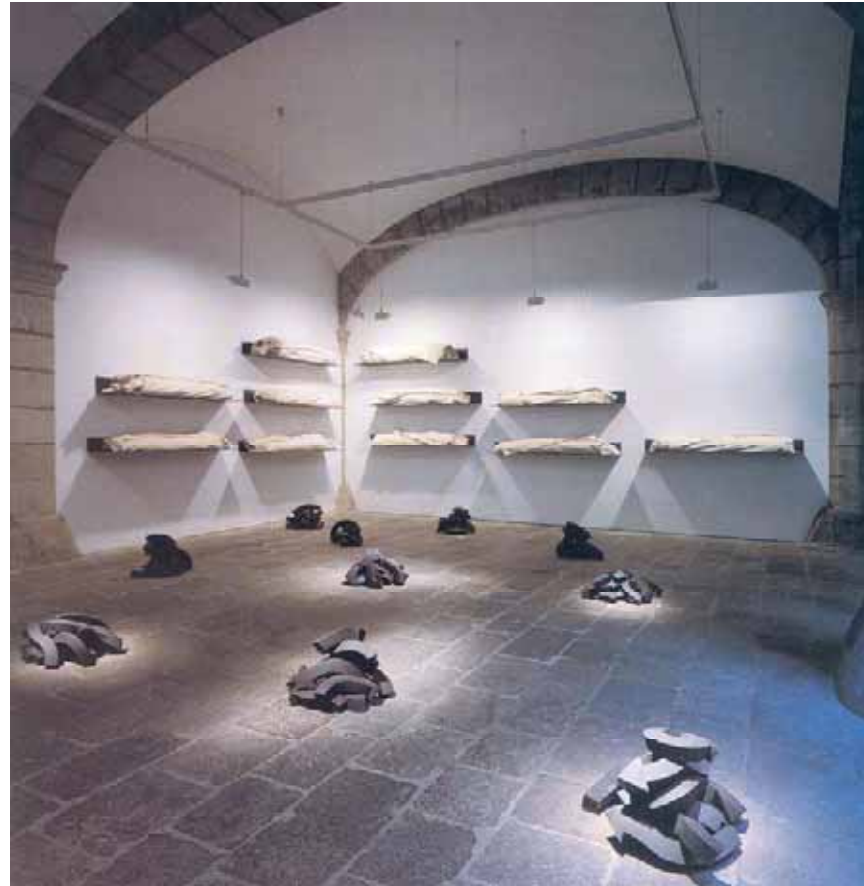
Un altra peça relacionada amb la mort, i aquesta amb una voluntat més implícita que explícita, per a ser coherent amb el títol, però que es mostra amb una cruesa i proximitat que imposa respecte...és aquesta obra que formava part de la instal·lació PARADIGMA+- de l'any 1996. El títol prové del llatí *implicatio* que ve a significar *plegat cap endins...embolicat, replegat...* . Cadascuna d'aquestes aparences de cos, en realitat és una gran peça de teixit *una empesa* de cinquanta

metres replegada, plegada sobre si mateixa...Les mesures vénen donades pels telers de fabricació del teixit i tenen una aparença volumètrica estranyament coincident amb les mesures d'un cos humà. Implicat, replegat sobre si mateix, *implicacions mortuòries...* ;cadascuna d'aquestes dotze lleixes suporten una aparença mortuòria, i en l'espai –l'espai que ocupa l'espectador- a terra, dotze agrupacions de fletxes, compostes per dotze fletxes de ferro colat cadascuna marquen uns punts, a la manera de fites, unes posicions intercanviables fins a l'infinit...

L'aparença és clarament arqueològica, mortuòria i es tracta d' una instal·lació que vaig fer a partir de la forta impressió que em va causar veure al Museu Metropolita de N.Y. l'any 1990. Aquelles lleixes a sobre de les quals s'hi disposaven els llençols de la reina Ashayet, d'Egipte, em transmeteren la idea de com la disposició funerària ens iguala, de com l'arrel de les nostres paraules ens comunica amb el passat i de com la necessitat de conèixer-nos a nosaltres mateixos ens fa *desplegar* , obrir els misteris del passat...

Sé que va resultar una peça molt dura, que imposava una severitat que procurava a alguns un cert rebuig que els impedia entrar a la sala. Altres treballs meus han coquetejat amb el tema de la mort, treballs alguns que ara ja no reconec

com propis, assaigs, tempteigs que duïen a vies sense sortida i d'altres que van derivar cap a nous treballs i noves consideracions.



Escultura Implicada, ferro, teixit i ferro colat Palau de la Virreina, 1996⁷³

⁷³ veure catàleg PARADIGMA+- amb textos de Pilar Parcerisas, Salkvador Pániker i Pere Anguera ,Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona 1996

UNA MORT ANOMENADA SIDA



El desembre del 1992 l'escultor Pepe Espalio, malalt de Sida, va realitzar una acció de conscienciació i reivindicació de la problemàtica de la Sida que va consistir en organitzar una cadena humana, que el va transportar des de la Plaza de Las Cortes, a Madrid, fins a les portes del Centro de Arte Reina Sofia. Al cap d'una dècada de l'aparició de la Sida, encara romanien el pudor vers aquesta malaltia que semblava afectar, en principi, a col·lectius minoritaris i estigmatitzats com els

homosexuals, drogaaddictes i gent de mal viure. Només quan la malaltia va començar a fer caure personatges del món de la cultura es començà a percebre desvinculada dels tabús que fins aleshores l'havien envoltat. Aquella mena de “càstig diví”, com en principi s'havia entès aquest el virus maligne, s'estenia fent estralls i sense miraments per tots el racons de la societat. Una de les veus que s'alçà contra aquesta situació va ser Espaliu, que reclamava un compromís del Govern de l'Estat per a destinar més inversions per la lluita contra la malaltia però sobretot *fomentant la informació...*⁷⁴

La malaltia de la Sida, -estigmatitzada, a causa, en bona part, de les consideracions morals difoses per l'Església en contra de la promiscuïtat de la societat moderna- ha estat una epidèmia que ha incidit abastament dins del col·lectiu dels artistes. Artistes homosexuals, directament o indirectament afectats, han realitzat treballs a l'entorn de l'aparició de l'epidèmia, n'han reflectit els seus efectes, o retratat la seva particular duresa i estralls damunt dels cossos. Un

⁷⁴Pepe Espaliu “El proximo relevo le toca al gobierno.” El traslado simbólico de un enfermo por Madrid, broche de una jornada contra el Sida. EL PAIS miercoles 2 de diciembre del 1992

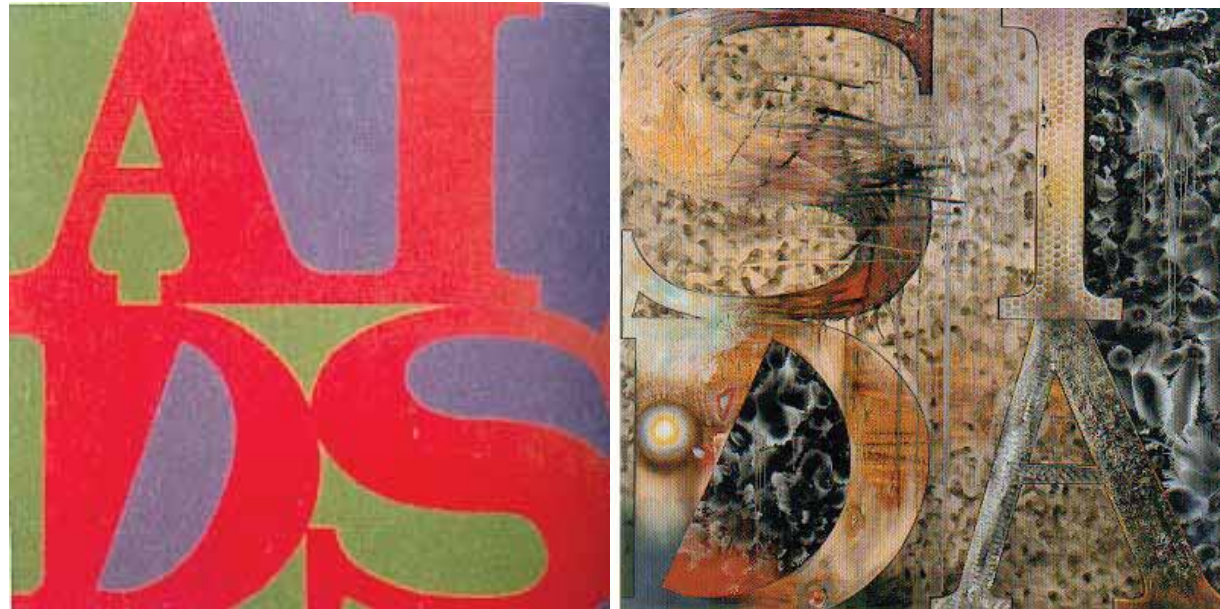
d'aquests artistes ha estat el col·lectiu General Idea que ja l'any 1987 va realitzar el disseny d'aquest de l'acròstic de la Sida (en anglès AIDS) bo i manipulant la imatge aquella del LOVE novaiorquès que Robert Indiana va popularitzar conjuntament amb la pel·lícula Love's story els anys 60...Ho han dit ells mateixos:

...La General Idea es dedicava a escoltar, observar, escoltar, comparar, pensar, i preocupar-se. Vam aïllar una paraula: LOVE. Semblava oberta, assequible. Va portar núvols remolcadors de contaminants exòtics. Aquesta paraula la vam conrear, barrejar, fer-ne joc de paraules. Hi va haver una mutació espontàniaj. Encara que inicialment la vèiem insulsa, la nova paraula va començar a créixer d'alguna manera entre nosaltres. Aquesta nova paraula no era difícil de pronunciar...o de veure....AIDS (Sida). Ja està, ja ho hem ditj Ara ho podeu veurej No és realment una paraula sinó un acrònim que sona irònicament benèvol. La icona de LOVE insidiosa en tecnicolor havia infectat els seixanta. Logo a go-goj Ens va arribar degradada i humiliada després d'una caiguda en picat dins del

mercat lliure...la vam adoptar. Esperàvem inspirar-li una nova vida, alimentar-la de salut...”⁷⁵

L'artista Juan Dávila va realitzar un any després del treball dels General Idea la versió, diguem-ne, hispànica del LOVE. En aquest cas es tracta d'una pintura a l'oli una mica més gran, que defuig aquesta coloració plana de tintes serigràfiques a l'estil del Pop americà dels anys seixanta i que recollir el logotip original. Els General Idea van trastocar aquests colors, i en una exposició a la Galeria Koury Wingate de N.Y. el 88 van presentar cinc teles amb els colors intercanviats, procés que recordava el sistema de Warhol. Juan Dávila va optar per una coloració bruta, plena de textura i de colors terrosos, amb pinzellades brusques i un aire tètric. És una visió que defuig el to irònic del Grup General Idea i que apropa aquest missatge “d'amor” cap a una visió de mort...

⁷⁵ General Idea Pharmacopia Centre d'Art Santa Monica Catàleg Barcelona 1992 pàg. 16



General Idea . **AIDS** acrílic sobre tela 76x76 cms1987⁷⁶ Juan Dávila **LOVE** oli sobre tela 200x200cm 1988⁷⁷

Hem vist anteriorment el treball de Nan Goldin i vèiem com aquesta fotògrafa americana, una de les artistes més conegudes dels darrers anys del segle...
Dirigeix una vegada i un altra la seva mirada cap a les relacions d'amor i sexualitat, el món de les lesbianes i els homosexuals i el món –que sembla conèixer

⁷⁶ General Idea *Pharmacopia* Centre d'Art Santa Monica Catàleg Barcelona 1992 p. 17

⁷⁷ *A SANGRE Y FUEGO* Espai d'Art contemporani de Castelló Generalitat Valenciana CASTELLÓ 1999 p. 64

prou bé- dels transvestits... ⁷⁸ Els treballs de Goldin han resseguit des de dins el procés de molts seropositius de la Sida amb qui l'artista ha tingut una relació íntima , la seva mateixa *musa..* , l'actriu Cookie Mueller en va morir...La mateixa Goldin va estar hospitalitzada llargues temporades a causa –no de la sida- però sí de l'abús de drogues...

Per tant, podem afirmar que els treballs de Nan Goldin són un testimoni proper i prou clar del món de la droga, la sexualitat i la malaltia que ha causat estralls en els sectors de la cultura artística de la ciutat de Nova York. D'aquest món en sorgeix precisament el seu descobriment de la fotografia, ho comenta ella mateixa en una entrevista:

Vaig aparèixer literalment i metafòricament des de la foscor d'aquell temps d'hospitalització. Vaig descobrir-hi la llum i vaig començar a explorar aquells canvis visuals i metafòrics que em proporcionava el temps mort de la convalescència. Sèries fotogràfiques d'autoretrats psicològics. La meua comunitat va estar profundament impactada per l'abús de les drogues i per la Sida.

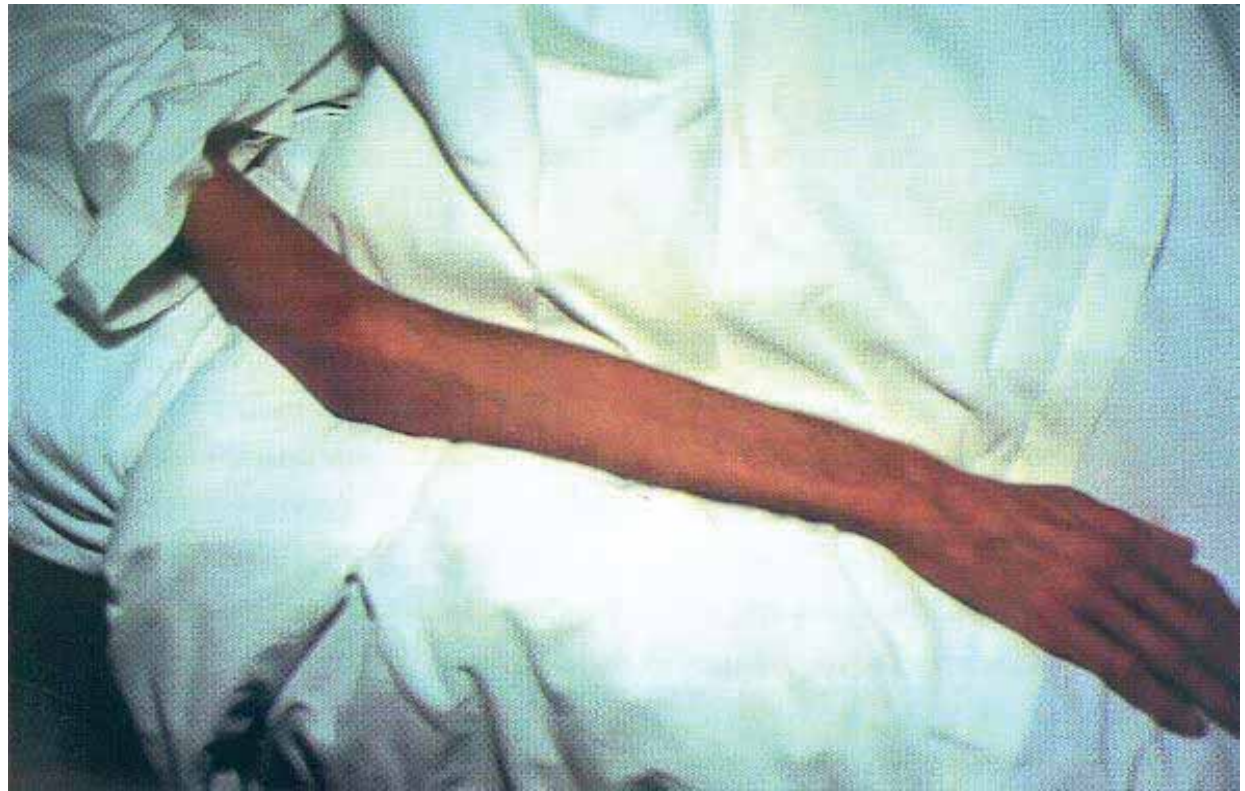
⁷⁸ Nan Goldin , *The Art at the Turn of Millennium* TASCHEN 1999

*Sobreviure i recuperar-se esdevenia prioritari. Fou el temps de recobrar la salut: física, emocional i espiritual...*⁷⁹

Com a artista, una vegada superats els entrebancs de la pròpia salut, Goldin es dedica a fer sèries fotogràfiques dels seus amics, la gent del seu voltant que són víctimes d'aquesta problemàtica, sèries de fotografies de les mateixes persones al llarg dels anys, imatges que ressegueixen el rastre dels anys, de la malaltia, de les drogues i de la Sida...

Algunes de les seves obres més colpidores són aquelles que no mostren la mort, sinó que l'anuncien, els retrats dels seus amics allitats, a la vora d'un final que les imatges anuncien irreversible....

⁷⁹ Elisabeth Lebovici ON THE EDGES OF THE IMAGE Parket nº 57 1999 p .95
578



Nan Goldin **Gilles arm** , París 1993

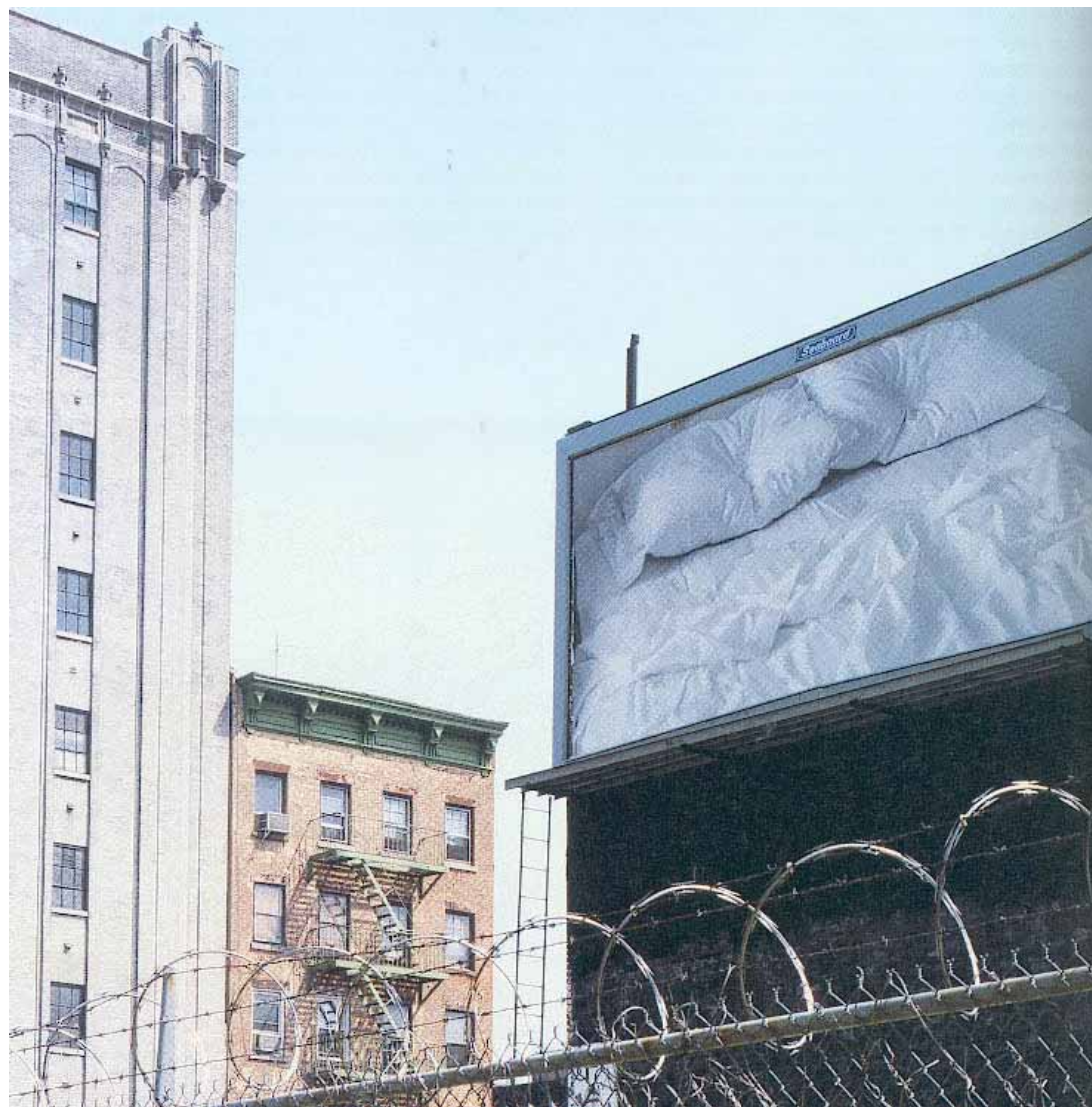
...com la fotografia d'aquest braç esquelètic del seu amic Gilles damunt dels llençols, o aquesta altra de l'amic Gotscho besant el rostre esquelètic de Gilles....



Nan Goldin **Gotscho Kissing Gilles**, París 1993

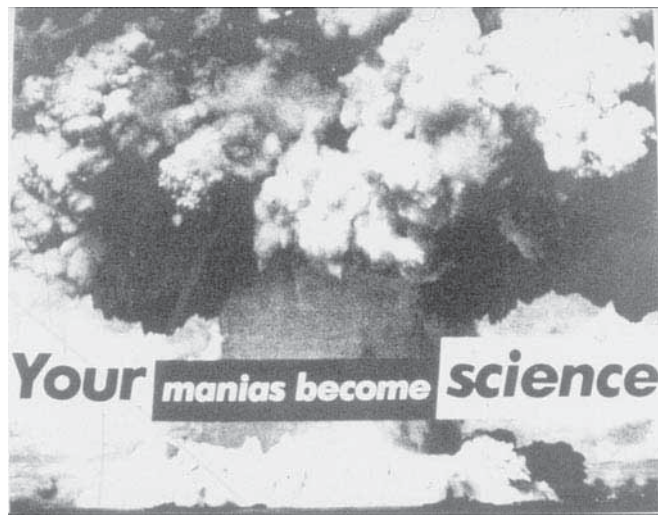
També aquest anunci de la mort per la Sida és present en alguns treballs de l'artista homosexual Felix González-Torres. El seu conegut Billboard, un pannell d'anunci publicitari amb la fotografia del propi llit buit, amb el motlle encara

*calent –sembla- dels dos cossos, ens parla d'aquest dramatisme de la desaparició,
de la mort d'algú estimat.. i de com aquesta buidor es fa palpable.*



Fèlix Gonzalez-Torres ,**Untitled Billboard** 1991

LA CIÈNCIA MORTAL



Bárbara Kruguer **Your manias become science** 1981

Diversos són els treballs d'aquest final de segle que han fet al·lusió al món de la ciència per a presentar-la com un concepte lligat a la destrucció, a l'alienació o com un àmbit del coneixement que pot dur l'espècie humana a un estadi final. Alguns treballs de Bàrbara Kruguer en què l'artista construïa sentències crítiques amb el model de vida occidental, logotips a la manera de frases publicitàries en les quals, damunt d'una imatge del nostre temps, concentrava avisos, situacions de perill

Your manias become science; és una de les imatges-avis de Kruger amb la qual ens posa davant dels perills de la tecnologia, perill davant de la proliferació d'armes nuclears i de la utilització de les centrals nuclears per a la consecució d'energia...La ciència és sempre una eina treballada amb dues mans, una mà que se'n vol servir amb finalitats civilitzadores i una altra que la vol utilitzar com a eina de poder...

Aquesta utilització de la ciència com a instrument de dominació econòmic, polític o militar l'han denunciat també els nous moviments alternatius o ecologistes, de vegades , com és el cas de Greenpeace amb la utilització d'un

llenguatge que s'acosta més als pressupostos de la poètica artística que als del



discurs social o polític. El març de l'any 1992 i coincidint amb la clausura de la Cimera de Rio, al Brasil, -on per primer cop delegacions dels països més industrialitzats van reunir-se per a parlar d'ecologia- l'organització Greenpeace va desplegar una acció que consistia en "instal·lar"



tres lletres en tres ciutats europees amb problemes amb el medi ambient.

Després de les bones intencions i els compromisos diplomàtics dels diferents països presents a la cimera, Greenpeace convidava a actuar, a l'acció: ACT.

Aquesta incitació a l'acció sembla que reculli, en aquest àmbit del compromís ecològic des de l'art, el missatge de Joseph Beuys quan, en un viatge per Itàlia difon la coneguda postal amb la seva pròpia imatge en actitud activa amb la inscripció: *la rivoluzione siamo noi...*

Si és cert que determinats artistes o grups d'activistes interposen una consciència crítica davant els esdeveniments luctuosos que la utilització de la

ciència provoca: accidents nuclears i armes químiques, etc. altres ho fan d'una manera més descarnada i brutal, especialment en els darrers anys. Plantegen obertament els dubtes d'aquesta carrera cega del coneixement científic.



Sarah Lucas **Is the suicide genetic?** 1996 Mixed media⁸⁰

Sarah Lucas amb el seu especial do de l'explicitació dels sentiments autodestructius proposa aquest objecte: una butaca victoriana esventrada i cremada

⁸⁰ aquesta obra figura com a anunci d'una exposició de l'artista a la revista PARKET n° 62 2001

a sobre de la qual hi ha un casc de motorista recobert de cigarretes; una de les potes de la butaca es sustenta damunt d'una petita columna de paquets buits de cigarrets. Així és com ens presenta el tema de la mort - o del suïcidi- per l'acció del fumar mentre l'artista es pregunta : és genètic...? És genètic el suïcidi...? en aquests moments de finals de segle en què hem assistit a la descodificació del genoma humà i a la seva classificació, qualsevol cosa pot ser interpretada en clau genètica. És genètic el germen del suïcidi...? El desxiframent de tot el codi genètic humà pot servir –ens diu la ciència positiva- per a detectar les deformacions



Sarah Lucas **Where Does it All End?** (*...on es el final de totes les coses?*)⁸¹

⁸¹ traducció pròpia

i prevenir i curar malalties letals, però alhora genera desconfiança en la mateixa espècie humana, en la seva llibertat d'acció, genera dubtes de gran abast moral...

Ja hem vist abans algun treball de l'artista Henrik Plenge Jakobsen i l'ús que en fa d'un producte científic com el gas *hilarant*, que fa servir de material per a alguna de les seves instal·lacions en les quals planteja sovint la qüestió sobre de quina manera la manipulació i la seducció de la ciència poden incidir en la nostra percepció de la realitat. Jakobsen actua a la manera d'un doctor Frankenstein modern i com una mena de víctima de la psicosi claustrofòbica que ens fa reflexionar sobre la utopia dels experiments científics. En aquesta instal·lació titulada *Laughing Gas Chamber* disposa una reduïda cambra a l'interior de la qual hi ha una cadira. Dues grans bombones de gas *hilarant* resten adossades a l'exterior de l'habitacle. El suposat usuari pot penetrar a l'interior, activar l'entrada del gas i experimentar-ne l'acció. Unes petites finestres permeten veure què passa a l'interior...En un altre treball, també de clara referència al món de la ciència,

Jakobsen escriu a sobre d'una diana multicolor -símbol de l'encert i de la precisió-:
EVERYTHING IS WRONG -*tot és dolent, tot és equivoc*-.



Henrik Plenge Jakobsen **Laughing gas chamber** 1996⁸²

⁸² Wood, laughing gas bottles and chair



Henrik Plenge Jakobsen **Laughing gas chamber** 1996⁸³

I finalment voldria acabar amb aquest personatge singular, un personatge que es mou entre un àmbit que difícilment podem qualificar d' "artístic" -tot i que sí que ho són els contexts on realitza les seves *manifestacions*. Es tracta de Günter von Hagens, que s'investeix amb una categoria de científic i executa uns espectacles que es mouen entre el sadisme i la provocació moral...Fins aquests moments no ha estat pres seriosament per l'*establishment* del món de l'art, el mateix Günter von Hagens flirteja amb el tema, no es vol presentar com un artista

⁸³ Walldrawing acrylic paint 250 cms. diàmetre

sinó com un científic que vol posar de manifest *la bellesa oculta de les interioritats d'un cos humà*.. Von Hagens, efectivament, defuig la catalogació d'artista , però els seus cossos dissecats s'han exposat fins ara en galeries d'art d'Alemanya, Japó, Suïssa i Àustria. L'última acció, en que va disseccionar en públic un cadàver de 72 anys, va tenir lloc en una galeria de Londres i va ser retransmesa en directe pel canal 4 de la televisió anglesa⁸⁴. Von Hagens no vol presentar-se com a artista sinó senzillament com un metge científic que utilitza un mètode d'embalsamament i de taxidèrmia revolucionari, que ell mateix ha inventat i que permet conservar els cossos d'humans morts amb un estat profilàctic excel·lent. Tot i que –per ara – aquest comportament no és presentat pel propi autor com un acte artístic, -mentre el món de l'art observa si és susceptible de ser-ne considerat o no- no podríem dir que en realitat es tracta d'una volta més de cargol des dels treballs recents del mateix SEMEFO i dels germans Chapmann o de Damien Hirts...? Ara bé, aquest punt de distanciament que el propi autor l'hi vol conferir –el de la mirada científica- és precisament el seu punt de distància respecte dels treballs d'aquests artistes *convencionals*... Això planteja serioses qüestions sobre els límits del propi territori

⁸⁴ notícia a EL PAIS viernes 22 de noviembre del 2002

de l'art. Havíem parlat de l'art després dels artistes, ens semblava que després del gir donat per la postmodernitat, del rebuig conscient de la història -de l'art- per part dels artistes del *després de la mort de l'art*, la frontera ja era infranquejable. Vet

aquí Von Hagens. A mi em recorda un fals Beuys, un impostor de veritat –no pas de la categoria que de vegades es vol adjudicar al mateix Beuys...-. En fi, allò més excitant d'aquest territori d'incerteses, de complexitats i de noves fites amb què ens obsequia el pensament artístic és, sens dubte, aquesta capacitat permanent de sorprendre, de reformular els propis límits...Una vegada més cal donar la raó al vell professor desaparegut: *Qualsevol hipotètic fi de l'art serà sempre el*



*començament d'un art nou...*⁸⁵

⁸⁵ Hans Gerog Gadamer Actualidad de lo bello.

L'exposició, que Von Hagens ha titulat *Koperwelten (Mons corporals)*, pretén tenir



un valor més pedagògic que no pas estètic i centra el seu interès en *presentar la mortalitat de forma decent i no alarmant...* és a dir, pretén els valors contraris als treballs de l'artista anterior Jakobsen i els artistes que veuen en el panorama de l'exploració científica, un destí abocat cap a la manca de llibertat i l'esclavatge de l'espècie

humana. Von Hagens vol presentar-se abans que res -si calgués posar-se definicions- com un científic artista, i no pas com un artista científic. És a dir, arropar-se rere d'uns determinats valors morals segons els quals la ciència disposa encara de la veritat i és capaç de desdramatitzar els aspectes obscurs i antropològics de l'espècie, potser aquell racó del llast moral que encara ens impedeix de ser autènticament lliures. En dubto. Dubto d'aquest home. No m'agrada el seu treball, el seu exhibicionisme, la seva fredor davant d'aquests cossos i tampoc m'agrada la seva ambigüitat davant del caràcter de la feina que fa...però he considerat

interessant incloure'l en aquest apartat.



El País 23 de marzo de 2002

Ha excitat la meua vessant més humanitària, la meua condició de creador amb vel·leïtats ètico-morals i espero que aquest treball, més enllà d'aquests espais

mediàtics que recentment ha ocupat, sigui un dels molts cops de cec que l'art doni, d'ací d'allà, a la recerca de nous camins d'intel·ligència i de lucidesa...⁸⁶

El mes de novembre passat el mateix canal britànic que va retransmetre l'autòpsia de Von Hagens, Channel 4, va emetre un documental titulat Beijing Swings (Pekí es mou...), en el que es podien veure imatges de l'artista xinès Zhu Yu rentant en una pica el cadàver d'un nadó de deu dies, i posteriorment, clavant-li una mossegada.

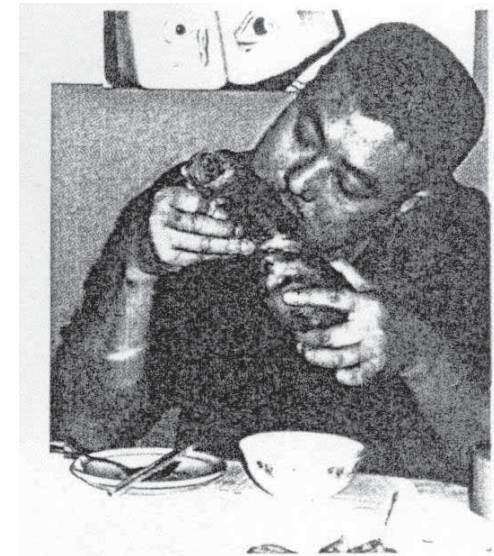
L'art de menjar cadàvers



Zhu Yu enganyant l'ètica.

Per enèsima vegada s'h l'art xoca amb la moral i/o el que er prè d'un segle eixamplant fronteres la voluntat de l'autor de què determi herent en el seu llenguatge. I aquí exemple, el passat mes de novemb lat *Beijing Swings* –Pekín es mou–, t tant en una pica el cadàver d'un n quells trossos. El documental, dirigi extremes que caracteritzen l'art mo de la queixalada de Zhu –que ja s'h cap escàndol–, en el documental e s'havia introduït un penis humà am Zhu, devot protestant, a continuaci

Tampoc hi ha cap llei que ens impedeixi menjar gent. Jo he aprofitat part, afirmava: "Paga la pena intentar entendre per què la Xina pr Personalment, em sembla que Zhu és un il·lús. Però crec que és m



Zhu Yu enganyant l'ètica.

⁸⁶ Per a més informació sobre aquest cas: www.bodyworlds.com/en/aktuelle.htm

El documental, havia estat dirigit pel crític d'art Waldemar Januszczak i explorava les pràctiques extremes que caracteritzen –sembla ser- l'art més recent de la Xina. No he accedit a material sobre aquest comportament artístic de les darreres generacions d'artistes de la Xina, que podria ser un interessant treball de recerca, només em limito a incloure en aquest apartat final aquesta breu informació sobre aquest artista, Zhu Yu, que sembla ser el màxim representant d'aquest fenomen.

Zhu Yu creu que *“no hi ha cap religió que prohibeixi el canibalisme..., ni tampoc hi ha cap llei que impedeixi menjar gent. Jo he aprofitat aquest espai entre la moralitat i la llei...”*. El crític Januszczak va dir en relació a aquesta pràctica de Yu : *“...l'artista està interessat en explicar la seva visió del món. En definitiva, el que diu es que tots som carn..”*⁸⁷

⁸⁷ El Temps d'Art, L'art de menjar cadàvers març-abril 2003



Zhu Yu **“Menjant gent”** implantació de pell de porc, fotografies i vídeo, 2000

Un altra acció va consistir a beure's el vi procedent d'una gerra en la qual s'havia introduït el penis d'un home.

Aquest artista va presentar a la Triennial de Shangai, el 2000, una exposició titulada “Menjant gent” en la qual presentava imatges i filmacions de la seva acció mes coneguda: la implantació en el seu propi cos de pell procedent del ventre d’un porc mort.



Zhu Yu, *acció amb les vísceres d'un porc*. 2000

El comportament d'aquest artista es una clara actitud escatològica en la qual s'ha obviat tota ironia. Es tracta d'establir una relació directe entre l'antropofagia i l'art i no serè jo qui en qüestioni la categoria artística. Però si que ,

com passa amb el treball anterior de Von Hagens hi ha una absència total d'interposició entre l'art i la realitat que em repugna. Fins i tot en els treballs del col·lectiu Semefo existeix aquesta interposició, un caràcter implícit, que fa que l'espectador no es vegi abocat directament al "tema". L'art, l'actitud del treball o de l'artista, serveix de punt de connexió d'una certa subtileza. Hi ha una posada en escena, que pot evocar lectures de complexitat -si cal-, metàfores o evocacions cap a temes d'escabrositat flagrant, però capaces de generar lectures i percepcions reposades, interioritzades. No es el cas d'aquests dos artistes.

CAPÍTOL IX

IMATGE DE LA CATÀSTROFE

*Guerra. Violència, accidents, incidents.

CATASTROPHÉ etimològicament: canvi de papers...inversió (hi ha tragèdia en la mesura que l'home s'exposa a forces que el transcendeixen)
Salvador Pàniker¹

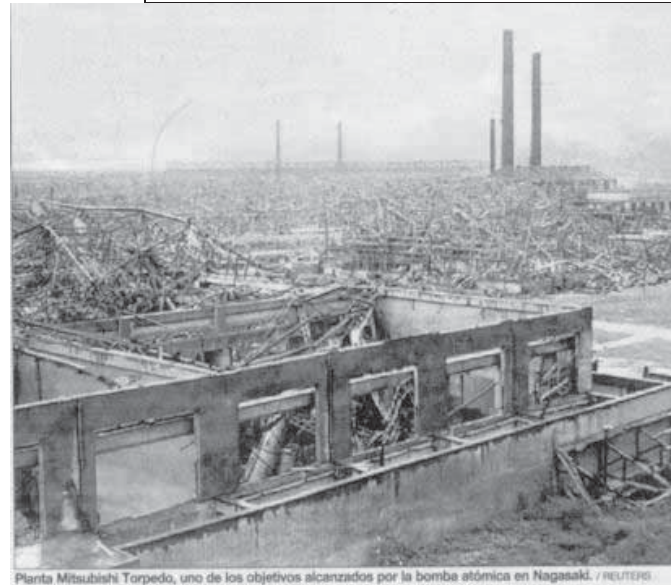
*Cap a 1840 Charles Fourier afirmava ja que la civilització, etapa a la que ha arribat la societat moderna, no es res més que la última forma, insidiosa i omnipresent, que assumeix la barbàrie.*²

¹ Salvador Pàniker *Filosofia y mística*. Anagrama BCN 1992 p.199

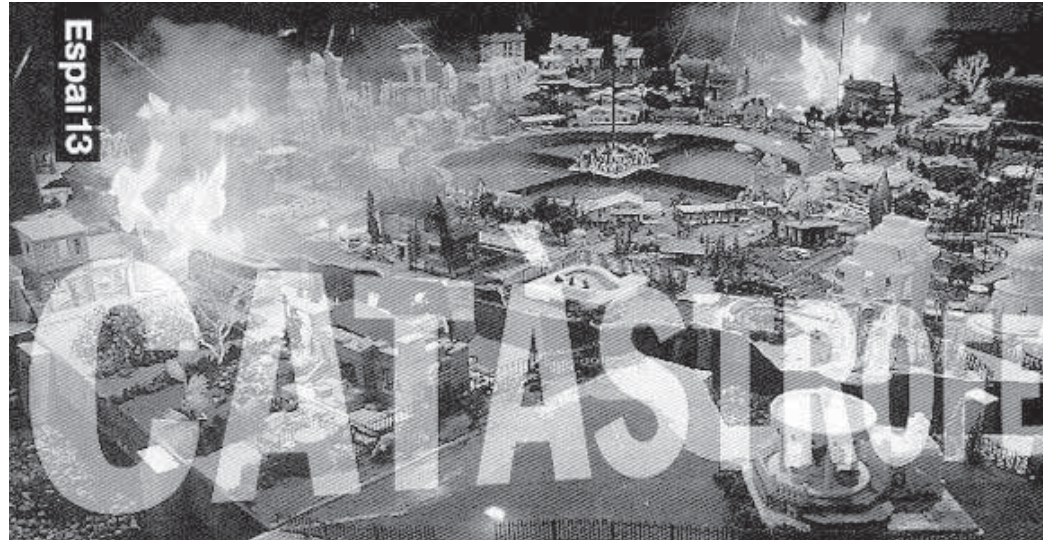
² Juan José Saer *Posmodernos y afines*. EL PAIS sábado 16 de febrero 2002



Guernika 25 d'abril del 1937



Nagashaki, 6 d'agost del 1945



David Hoffos **Catàstrofe**³

No li manquen referents visuals a l'art d'aquest final de segle XX a l'hora d'expressar-se en termes catastròfics. La complexitat del nostre món i la velocitat de la informació fan que siguem presos quotidianament d'aquesta sensació de trobar-nos permanentment en estat de catàstrofe. I aquesta situació d'ensorrament provoca també un sentiment d'apocalipsi; però si ens remetem al significat etimològic de la paraula *catàstrofe* veurem que no necessàriament ha de tenir per a nosaltres un significat finalista, més aviat ens indica que un aspecte de la nostra realitat coneguda ha sofert una alteració. D'aquesta “alteració” o canvi de

³ Fundació Joan Miró Espai 13 dins del cicle Singular Electrics, maig-juliol del 1999

papers, en sorgirà una nova realitat, un estat diferent, per tant, si la nostra realitat d'ara ens produeix una sensació d'angoixa és degut a aquest cúmulo de catàstrofes quotidianes que ens arriben a través de les imatges del diaris o la televisió, i ens ofereixen una imatge del nostre món que està sotmès a una tal quantitat de canvis que fan que la realitat se'ns presenti difícil de comprendre en la seva totalitat. Una percepció “incomprensible” de la realitat que vivim ens aboca –això sí- a la por, a la sensació d'apocalipsi i de final.

El fenomen de la catàstrofe és en realitat un balanceig entre la noció d'ordre i la desordre, aquest estat de criticitat segons el qual una situació d'ordre pot passar a una situació que ens aparegui com a “desordenada”. El filòsof Edgar Morin n'ha parlat abundantment: *...idea metamòrfica, la catàstrofe no s'identifica pas amb el començament absolut, deixa obert el misteri de l'inconegut ...* També el filòsof Pániker n'ha parlat força i sobretot d'aquesta doble aparença del terme: *a la catàstrofe hi apareix l'ambivalència; tota destrucció és també creació. La catàstrofe duu amb ella mateixa l'idea d'esdeveniment, inclou la de desordre i transcendeix la imatge d'un moment puntual en el temps...La idea de catàstrofe permet comprendre que l'ordre del món s'identifica amb la inestabilitat i el*

desordre i que l'instant -per dir-ho així- inicial de la explosió còsmica, el big bang, no pot dissociar-se del procés de transformació desintegradora i creadora.

No hi ha ordre etern. L'ordre i el desordre no són conceptes absoluts, neixen conjuntament, d'una manera indissociable..⁴

També les teories de la matemàtica sobre el tema ens aproximen a un concepte binari de la catàstrofe: allò que aparentment podem veure com una situació desordenada, catastròfica, no es sinó l'aparença d'un "altre" ordre, una estructura l'ordenació de la qual ens resta amagada, oculta, situada a nivells profunds de la realitat...

És pertinent, en aquest capítol, de fer una referència a la teoria *deconstructiva*. La teoria deconstructivista, la posada en marxa de la qual s'atribueix a Jacques Derrida, és conseqüència de lectures postestructuralistes i d'una nova sensibilitat pel nihilisme. És un terme que s'ha utilitzat abundantment per a designar formes de lectura, d'escriptura i d'interpretació de la identitat de determinades obres d'art. Ara bé, aquest concepte filosòfic, més que una teoria

⁴ Salvador Pániker *Filosofia y mística*. Anagrama BCN 1992 p.199

⁴ Juan José Saer *Posmodernos y afines*. EL PAIS sábado 16 de febrero 2002

⁴ Fundació Joan Miró Espai 13 dins del cicle *Singular Electric*s, maig-juliol del 1999

d'interpretació ha esdevingut una mena d'interpretació més o menys general, més o menys dispersa que atenta contra les aparents certeses de les idees o de la filosofia convencional. La interpretació deconstructiva posa en qüestió les certeses històriques d'autor, obra, fonts, gènesi, sistema, mètode, desenvolupament, evolució i influències, així com les interpretacions de l'obra artística. *La deconstrucció no és un mètode, i no pot transformar-se en mètode, la deconstrucció és un esdeveniment històric que es produeix en o com a clausura del saber i la dispersió del sentit...*⁵

Hi ha alguna cosa de demolició en les teories deconstructivistes i un aprofundiment en el nihilisme post heideggerià; ja vèiem, en parlar de Heidegger, que en la relació entre els objectes del món i els individus s'hi interposa la mateixa estructura del Temps, i com dins d'aquesta estructura *l'individu és sempre sota el perill d'ésser submergit pel món dels objectes. Ofegat per la rutina diària, a abocat a una confrontació amb la mort i al sense-sentit de l'existència...*⁶

⁵ Jacques Derrida La deconstrucción en las fronteras de la filosofía Paidós Pensamiento contemporaneo BCN 1989 p.22

⁶ Martin Heidegger Tiempo y Ser Tecnos MADRID 2000

Ja citàvem al capítol 3 d'aquesta Tesi ⁷ certa manifestació nihilista de Derrida : *Hem perdut, en els nostres temps, la ingenuïtat metafòrica, és a dir, la facultat per a metaforitzar i creure en la metàfora no com una representació en si mateixa, sinó com un metallenguatge de substitució...* ⁸

Gran part de la nostra actual percepció de les catàstrofes ve donada per dos fenòmens: la guerra i els desastres naturals. Sobre la qüestió de la guerra cal apuntar unes dades, des del final de la Segona guerra Mundial, es pot dir que no hi ha hagut un sol mes al món en el qual no hi hagi hagut una guerra. Potser el setembre del 1945...i justament després del final de la Guerra, precisament en els dies posteriors a la major catàstrofe que ha donat el Segle XX: Hiroshima i Nagashaki. Tret d'aquest mes, sempre hi ha hagut alguna mena de conflicte bèl·lic, sigui intern o internacional i sembla que la situació no vagi a decaure, segurament la guerra, el conflicte entre humans forma part del propi sistema de relacions humanes, potser tal com diuen les teories de les catàstrofes, aquests punts d'inflexió “de singularitats...” dóna models d'avanç ...de fet si les coses segueixen tal com fins

⁷ extret del capítol 3 DEL ROMANTICISME A GADAMER

⁸ Jacques Derrida, op.cit.

ara en el panorama internacional veurem fenòmens de violència ...*el sentit de la qual serà difícil d'entendre perquè obeeixen a causes inidentificables* .

*Es tractarà de conflictes armats que tenen com a trets inequívocs a la violència mateixa...*⁹

El filòsof francès André Glucksman ha dedicat una bona part de la seva obra a l'estudi de l'origen de la violència i és molt interessant la interpretació que ha donat al sentit democràtic actual: *només tindrà sentit si és capaç de fer la guerra contra la guerra*.¹⁰ (...) *En el segle XX els estats revolucionaris han atorgat un nivell d'equivalència a la capacitat de producció i a la capacitat de destrucció. Són Estats de Guerra, per als que la guerra és quelcom intrínsec, és la manera de dur la revolució fins al final i ,encara que hi hagi una promesa de construcció, de realització del projecte revolucionari, és destruïnt a l'enemic que es produeixen a si mateixos: Hi un altre estadi , és el nihilista, en el qual només destruïnt es pot*

⁹ Peter Waldmann Ni un solo mes de paz EL PAIS 22 DE SEPTIEMBRE DEL 2001 Aquest article s'il·lustra amb una imatge d'una obra de Simon Saiz Ruiz que ja he comentat al capítol anterior. És interessant de veure com una obra d'art, en aquest cas, ha servit d'il·lustració a un article que parla dels conflictes existents al món . Simón Saiz Ruiz és un artista que, precisament, treballa a partir de les imatges dels conflictes d'arreu del món que els mitjans de comunicació ens ofereixen, tanmateix escull les imatges amb una tendència de denúncia i s'hi manifesta la parcialitat dels mateixos mitjans i com aquests ofereixen una visió esbiaixada de determinats conflictes en funció de les grans cadenes i empreses internacionals d'informació.

¹⁰ André glucksman "La violència es cada vez mas nihilista" EL PAIS 22 de septiembre del 2001

*construir, és la primacia absoluta de la destrucció. És una mena de teologia negativa...*¹¹

La realitat se'ns presenta amb una cruessa, la proximitat de la qual estalvia tota metàfora i propaga aquest sentit nihilista del viure. L'art, que se'n fa ressò i que acull aquest sentit tràgic de l'existència, és una destil·lació d'aquesta teologia negativa, una catarsi en favor de la creativitat i de l'ordre. La violència incorporada a l'art allibera de l'acte suprem i real de la violència.

L'arquitecte i filòsof Paul Virilio va publicar l'any 1993 un article titulat *El deliri de Nova York*, on anunciava que ens trobàvem davant d'un canvi -en realitat un punt de criticitat, segons la teoria de les catàstrofes-, pel que fa a la manera de fer la guerra, un canvi d'estratègia militar acompassada a la fi del mil·lenni. En aquell moment hi va haver l'atemptat terrorista contra el WTC, en el qual van morir cinc persones, un acte terrorista en què -un senzill entremès d'allò que vindria 8 anys més tard- Virilio hi veu el símptoma d'una nova forma de guerra, de terror i de catàstrofe: *L'Era de l'equilibri del terror ha durat quaranta anys* -es refereix a l'etapa de la guerra freda- *i aquesta que comença ara és l'Era*

¹¹ André Glucksman el discurs de la guerra Anagrama BCN 1968

*del desequilibri del Terror...*¹² L'atemptat de l'11 de setembre posterior és, per a Virilio, l'equivalent a l'assassinat del 28 de juny del 1914 a Sarajevo, que va donar peu a la Primera Guerra Mundial. Però el filòsof, a part de les reflexions sobre la política que afecten aquestes qüestions, ha teoritzat sobre la idea d'accident lligada al fenomen de la velocitat, ell diu que la mort per la velocitat és una tipologia de mort que ha estat inventada estrictament per l'home de la cultura moderna. El moviment, i la velocitat com a sublimació d'aquest, amb totes les seves desviacions tècniques, formals o filosòfiques, serveixen a Virilio per a reflexionar sobre *formes diferents de ser...* de l'home contemporani. En el fet de la velocitat es constitueix una mirada diferent sobre el món, sobre el propi temps, sobre la percepció dels llocs, i ben sovint l'acte de traslladar-nos, de viatjar es converteix en una mera filmació dels llocs, quasi "sobrenatural" –diu Virilio-. Però es clar, lligat a aquesta nova manera de desplaçar-se, de resituar-se dins del paisatge i la realitat del món hi apareix la noció d'accident, de catàstrofe i de final.... *Si tot és moviment, tot és també accident i la nostra existència de vehicle metabòlic podria resumir-se en un seguit de col·lisions, traumatismes, que poden perdre l'aspecte de carícies lentes i*

¹² Paul Virilio Ahora, despues de cuarenta años entramos en un periodo de desequilibrio del terror EL PAIS 22 de septiembre del 2001

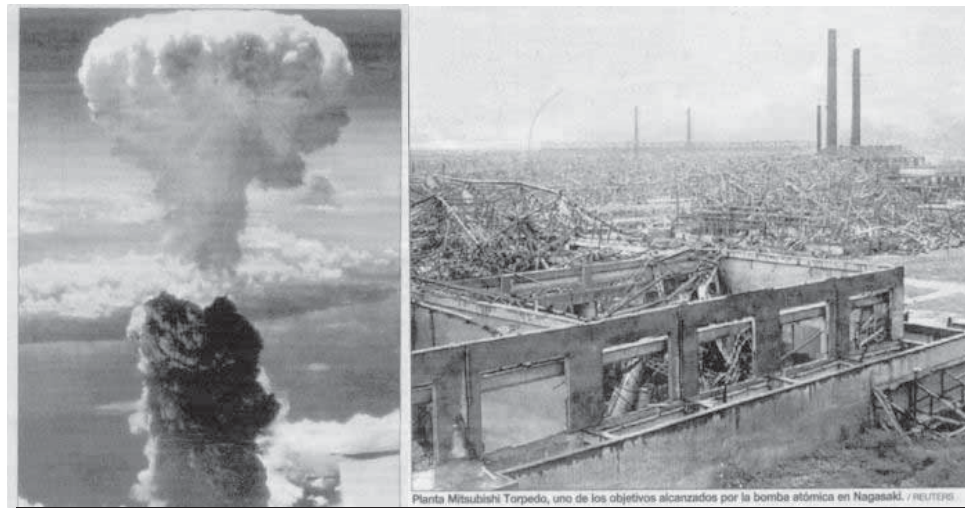
*perceptibles, segons l'impuls que els hi donem, o convertir-se en xocs mortals, apoteosis de foc, però sobretot una manera diferent de ser....S'ha dit que la velocitat és una causa de mort de la qual som no únicament responsables sinó, a més, creadors i inventors...*¹³ I en aquest sentit era d'esperar que un arquitecte-filòsof que va “predir” la catàstrofe de les torres bessones i que s'ha interessat pel fenomen de la velocitat i tot el que comporta de noves formes de guerra , de destrucció i de mort, llancés ara la proposta d'un **Museu de l'Accident**.

*Jo proposo de crear un museu de l'accident. Si existeix un museu de la guerra, no veig perquè no hem de posar en marxa un de l'accident. Es tracta d'arravatar de les mans de la televisió aquesta exclusiva. La petita pantalla utilitza l'accident, en viu , però per a crear por, i el Museu que jo proposo és per a poder mirar l'accident als ulls, cara a cara, per aprendre a llegir-lo...*¹⁴

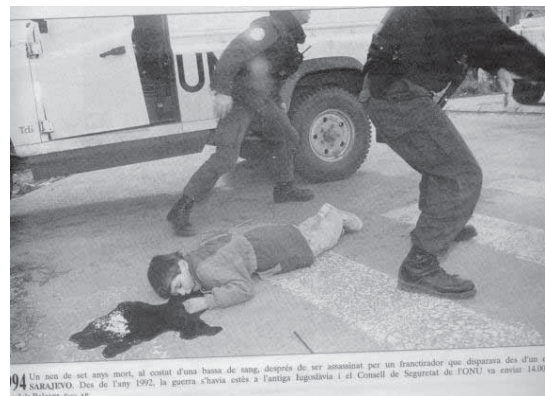
¹³ Paul Virilio Estética de la desaparición Anagrama BCN 1988 p .118

¹⁴ Paul virilio Propongo un museo que mire al accidente cara a cara” EL PAIS 30 de noviembre del 2002

Imatges de la premsa



Nagashaki agost del 1945



Guerra de Sarajevo 1994



Massacre de Ruanda 1994



LA VANGUARDIA 7 febrero 1995



Víctimas musulmanes de Srebrenica juliol de 1995



Invasió de Txexènia desembre 1996



Atentado a las embajadas nortamericanas de Kenia y Tanzania 1998



EL PAIS 27 septiembre de 1998



Atac a l'Irak EL PAIS 19 diciembre del 1998



EL PAIS 4 octubre 1998



EL PAIS 4 noviembre del 1998



EL PAIS 22 diciembre 1998




LA VANGUARDIA 6 noviembre 1998



EL PAIS 31 diciembre del 1998



EL PAIS 4 noviembre del 1998

ASEPEYO 

1ª Jornadas Federales

SERVICIOS DE EMERGENCIA ANTE GRANDES CATÁSTROFES

ASEPEYO, Mutua de Accidentes de Trabajo y Enfermedades Profesionales de la Seguridad Social y la Federación de Servicios Públicos de U.G.T. promueven las "Primeras Jornadas sobre Servicios de Emergencia ante Grandes Catástrofes".

Los actos tendrán lugar los días 19 y 20 de Noviembre en el Hotel Meliá Confort.

le miles de refugiados vagan por res sin protección internacional

50.000 que estaban en tierra de nadie cerca de esa misma frontera han sido perdidos de vista, probablemente obligados por el ejército serbio a regresar a Kosovo. También en la frontera con Albania, que ayer fue cerrada por los serbios, decenas de miles más han visto frustrada su huida y forzados a regresar no se sabe a dónde. La tragedia de los refugiados kosovares se amplifica ante la actitud dubitativa de la Unión Europea.



Foto de la agencia de Bala, que, tras la expulsión forzosa de miles de kosovares, LPA.

Publicitat Empresa ASEPEYO desembre del 1998 **Refugiats de Kosovo EL PAIS 8 abril 1999**

an las críticas contra el Gobierno por el caos en las tareas de re

slaba y ma l a

estas se en- rian con la los econo- y de epide- mia la po- labores de esentarse ada. El re- emaciona- ción habia

is de resca- as - 12.018 afín de los en las cri- meganian- do", afir- la Paródi- e. "El Esta- na el sem- vorer em- dentará y a sus más he- rya y Yabo- Sere". il. Muchos los equiva- s edifica- y mecaño- rigo. Pero Trina oc- ian ayer on vido- ra los con- estante- sian han- dierro ha



La lavadora es de los pocos enseres que han quedado intactos en esta vivienda de Adaparriani

LA VANGUARDIA 22 agosto 1999



Una mujer llora sobre los restos de su casa, destruida en Choluteca (Honduras) por el Mitch. / ASSOCIATED PRESS

Cruz Roja afirma que 1998 batió récords en desastres meteorológicos

Las catástrofes naturales causan más refugiados que los conflictos bélicos

EL PAIS 27 de enero 1999



El ciclón tropical Olga arrasa el este de Asia

Las lluvias torrenciales que barren el este asiático foto, Marikina City, al este de Manila, Vietnam.
 El ciclón ha destruido la estructura de los monjes han Tailandia y las dos Coreas. Tras Olga, otro ciclón

EL PAIS 4 agosto de 1999



EL PAIS 27 enero 1999



EL PAIS 30 enero 1999



LA VANGUARDIA 14 noviembre 1999

EL PAIS 13 diciembre 1999



EL PAIS 28 diciembre 1999



1999 terratrèmol a Taiwan



EL PAIS 20 d'agost 1999



LA VANGUARDIA 26 de setembre de 1999



EL PAIS 1 de marzo 2000



EL PAIS 29 de febrer 2000



LA VANGUARDIA 29 enero 2000



LA VANGUARDIA 28 julio de 2001



EL PAIS 31 enero 2001



EL PAIS 15 enero 2001



EL PAIS 15 enero 2001



EL PAIS 20 enero 2001



La batalla de Sharon LA VANGUARDIA 2001



11 de setembre del 2001

Apocalipsis terrorista

Brutal golpe al corazón económico y militar de la primera potencia mundial

El terror vino del cielo

08:30 h Ataque. Civil comprando todos los vuelos en Estados Unidos, y cientos de los aviones en el aire que aterrizan en el aeropuerto más cercano. Los vuelos transatlánticos son desviados a Canadá.

08:33 h El Egipcio se pone en estado de máxima alerta. Liberación de la Casa Blanca.

08:40 h El presidente Bush declara en Florida que "esta es una gran día de este tipo de ataques".

08:55 h Aviones de combate sobrevuelan Washington y Nueva York.

10:00 h Placas en Washington y Nueva York. Centros de personas acuden a las calles. Se da la consigna de que los ciudadanos permanezcan en sus casas.

10:05 h Un B-757 de United Airlines, en vuelo entre Nueva Jersey y San Francisco, se estrella en Pennsylvania.

10:05 h Se derrumba una torre del WTC, ocasionando una intensa nube de polvo.

10:08 h Orden de evacuación de edificios civiles de los Estados Unidos, como la torre Sears de Chicago.

10:10 h Las escuelas suspenden sus aperturas. Tampoco las iglesias abren sus puertas.

10:15 h La ONU cambia la apertura de la EVI (Comisión General) y el edificio se evacúa.

10:18 h Se derrumba la segunda torre del WTC. Las calles del sur de Manhattan se cubren de escombros.

11:17 h El alcalde de Nueva York, Rudolph W. Giuliani ordena la evacuación del sur de Manhattan.

11:25 h La Administración Federal de Aviación (FAA) anuncia que ha perdido el control de varios aviones.

11:28 h American Airlines y United Airlines anuncian la pérdida de cuatro aviones en vuelo con rumbo a Nueva York.

08:56 h Un Boeing 767 de American Airlines vuela de Boston a Los Angeles con 81 pasajeros y 11 tripulantes se estrella contra una de las Torres Gemelas (torre norte) de Nueva York.

09:14 h Otro Boeing, un 757 de American Airlines vuela de Washington a Los Angeles con 38 pasajeros y 4 tripulantes se estrella contra la torre sur.

09:50 h Un tercer avión se estrella en Washington contra el Pentágono. Probablemente se trata del Boeing 767 de United Airlines vuela de Boston a Los Angeles con 64 pasajeros y 9 tripulantes a bordo.

10:00 h Un Boeing 757 de United Airlines vuela de Nueva Jersey a San Francisco con 38 pasajeros y 7 tripulantes a bordo se estrella cerca de Pittsburgh (Pennsylvania).

INTERNACIONAL

MIÉRCOLES, 12 SEPTIEMBRE 2001



Imatges de l'11 de setembre del 2001



imatges del desastre de l'11 de setembre 2001



Imatges dels entorns del WTC, 11 setembre del 2001



Vista aérea del agujero que han dejado los edificios del World Trade Center al desplomarse. / ASSOCIATED PRESS

Vista aèria del desastre del WTC, pocs dies després de l'11 de setembre

Ciencia y sociedad

INFORMÁTICA

Recuperación de información en caso de catástrofe

Nunca sucede nada hasta que el día menos oportuno sucede lo peor. Y esto, cuando afecta a los servicios informáticos puede degenerar en un auténtico caos. Para tratar sobre este tema, de candente actualidad después de los atentados que destruyeron las Torres Gemelas, ha tenido lugar por primera vez en España una Jornada sobre "Recuperación de desastres informáticos". Especialistas en desastres informáticos (disaster recovery) coincidieron en señalar la importancia de un problema, el de la pérdida de información en caso de desastre, que puede, incluso, conducir a la quiebra a la empresa que lo sufre. Se entiende por disaster recovery al conjunto de estrategias, equipos y tecnologías destinadas a poner de nuevo en funcionamiento la



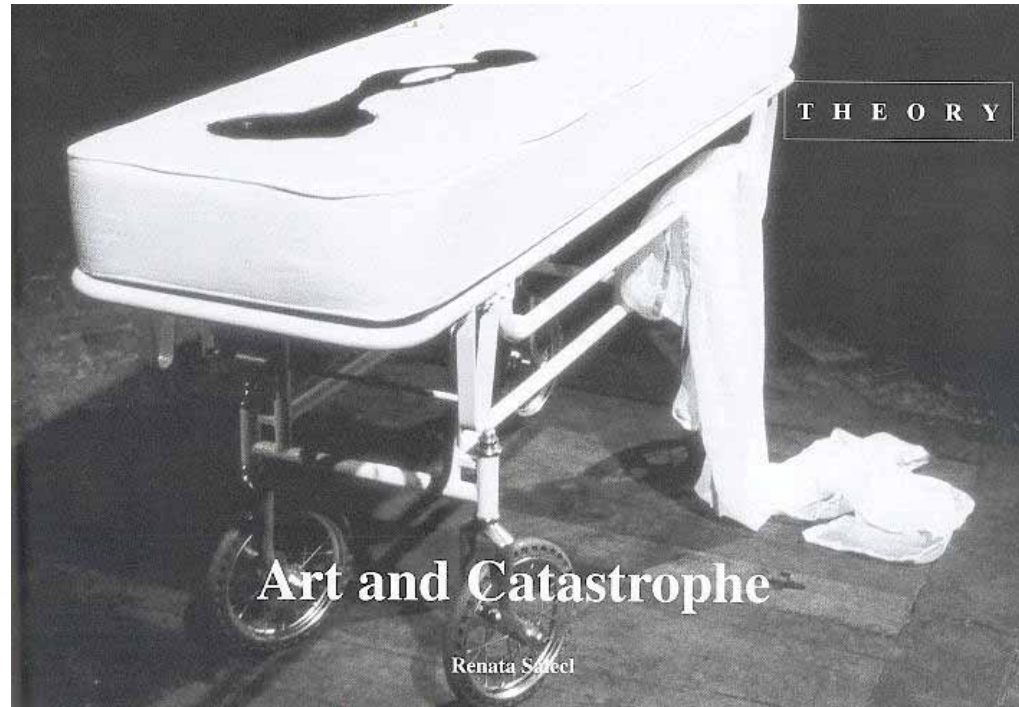
informática de una entidad si su centro de cálculo es afectado por una catástrofe. Entre las soluciones, la más efectiva consiste en duplicar el centro de cálculo y mantener un «centro espejo» en un emplazamiento lo suficientemente alejado para que no pueda verse afectado por la misma catástrofe. También se destacó en la Jornada la necesidad de desarrollar centros de contingencia colectivos para que empresas de volumen mediano puedan disponer de sistemas de recuperación de información. Todas estas medidas de protección, se recaló en la Jornada —organizada por Fibernet— tendrían que ir acompañadas de la correspondiente regulación legislativa e incentivar fiscalmente a las empresas que lo apliquen.

TELECOMUNICACIONES

Un article de la revista Flash Art¹⁵ reflexionava entre la relació que s'estableix entre les catàstrofes en països del tercer món i l'emergència de nous artistes en el panorama internacional. Quan s'esdevé una situació catastròfica en un país del Tercer Món, sigui per causes d'una guerra i les seves conseqüències o per

¹⁵ Flash Art n° 63 september 2002

una catàstrofe natural, la mirada internacional es centra en aquesta situació. Salta a tots els mitjans de comunicació la tragèdia humanitària i en conseqüència l'ajuda i



la conscienciació focalitzen cap al país en qüestió una tensió cultural que fins

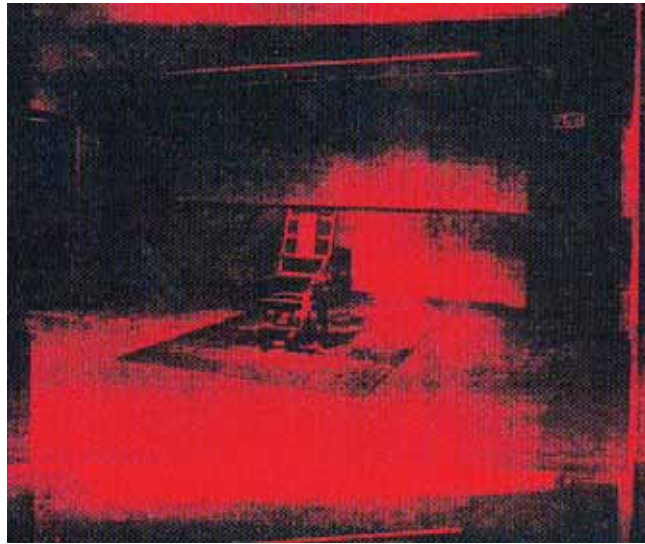
aleshores era totalment nul·la. D'aquesta manera, i de retruc, apareixen noms d'artistes del lloc que salten a l'escena

internacional.

La Documenta de Kassel ha estat un exemple d'aquest procedir. L'article parla d'artistes com Stephen Shanabrok -il·lustració que s'acompanya-, d'Ilya Kabakov, Kafi Quaku -un artesà de la costa d'Ivori-, Georges Adéagbo, Isek Kingelez, el croata Slavenka Drakulik o l'israelí Tsibi Geva...alguns d'ells han estat presents a la darrera edició de Kassel.

L'article es preguntava si aquesta inclusió d'artistes de països en situació de catàstrofe no és una mena d'actuació humanitària cultural, una neteja de la mala consciència. Podríem parlar també d'una nova recerca de "l'exotisme" , del "salvatgisme" que tingué lloc a finals del S.XIX a les exposicions Internacionals de París i Londres, a partir de les quals els artistes de les avantguardes "xuclaren" l'energia necessària per a fortificar l'art resclosit de les acadèmies. Així , mentre molts dels artistes d'aquí prenen consciència de les devastacions , guerres i calamitats d'arreu del món i en fan objecte d'atenció artística, d'altra banda, els *curadors* i organitzadors d'exposicions de l'àmbit internacional regiren entre els artesans i els creadors d'aquells països, per a extreure'n aquells que ofereixen una formalització més exòtica per incorporar al nostre recurrent i desgastat discurs

artístic. La paradoxa s'estableix en incorporar aquells artistes al nostre circuit, en desactivar el seu "salvatgisme...", en desarrelar-los, incorporant-los a les nostres estructures econòmiques abandonant a la sort –novament- la realitat dels països en qüestió, fent-ne un consum, a la manera del consum de les matèries primes, de què sempre s'ha servit la nostra cultura occidental. Abans parlàvem d'una proposta del filòsof Virilio: *Jo proposo de crear un museu de l'accident. Si existeix un museu de*



la guerra, no veig perquè no hem de posar en marxa un de l'accident. Es tracta d'arravatar de les mans de la televisió aquesta exclusiva. La petita pantalla utilitza l'accident, en viu , però per a crear por i el Museu que jo proposo es per a poder mirar l'accident als ulls, cara a cara, per aprendre a llegir-lo...(...) Ja hem tingut accidents globals, com

el crash bursàtil, en gran part degut a l'acceleració permesa per la informàtica. Allò que m'interessa és que la mundialització no significa una obertura sinó un tancament, és a dir, la consciència de la fi, dels límits. De cop sabem que el

*Planeta és molt petit per a les nostres capacitats, entre elles la de la nostra capacitat de destrucció. El partit ecologista és el partit d'aquesta consciència, però necessita evitar el perill escatològic, la temptació apocalíptica. L'interrogant sobre els límits que abans plantejava la metafísica o la religió, és ara el que plantegen els ecologistes. Avui necessitem imaginar els límits abans que aquests ens siguin imposats per una lògica de la seguretat, inevitablement escatològica.*¹⁶

Molts dels artistes d'aquest final de segle han treballat en el camp dels esdeveniments catastròfics, de l'accident, de la catàstrofe en l'accepció més *cientifista*, és a dir, considerant-los com un esdeveniment crític que actua com un canvi de papers. Un punt de criticitat a partir del qual i més enllà del qual hi ha un canvi en el panorama conegut. O l'accident a la manera de Virilio, aquell esdeveniment que va lligat a la velocitat i en conseqüència a la destrucció i la mort “aquesta invenció de la modernitat...”, o la catàstrofe lligada als esdeveniments de la política i els conflictes socials del nostre món.

¹⁶ Paul Virilio Propongo un museo que mire al accidente cara a cara EL PAIS 30 de noviembre del 2002

En aquest apartat es mostrarà una agrupació temàtica d'obres d'artistes que han especulat sobre aquest fenomen de la violència, la catàstrofe, l'accident, els incidents i s'agruparan en dos apartats i una addenda:

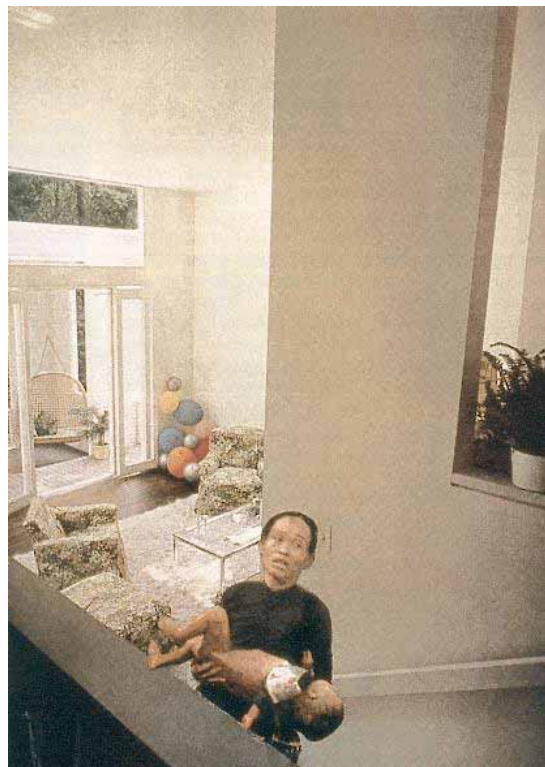
GUERRA

Marta Rosler

L'obra d'aquesta artista nord-americana s'emmarca en el context del que hem anomenat com a art postmodern. Pertany a una generació d'artistes nord-americans que sorgeix a finals "de la modernitat" –segons l'entén Danto- i en el punt d'inflexió en el qual desapareix l'objecte artístic en funció del concepte i les pràctiques efímeres amb la intenció de defugir l'autoria de l'obra. El seu treball incorpora un alt compromís sociopolític i es centra en els llocs públics/privats de la societat benestant americana i per extensió de tota la societat occidental.

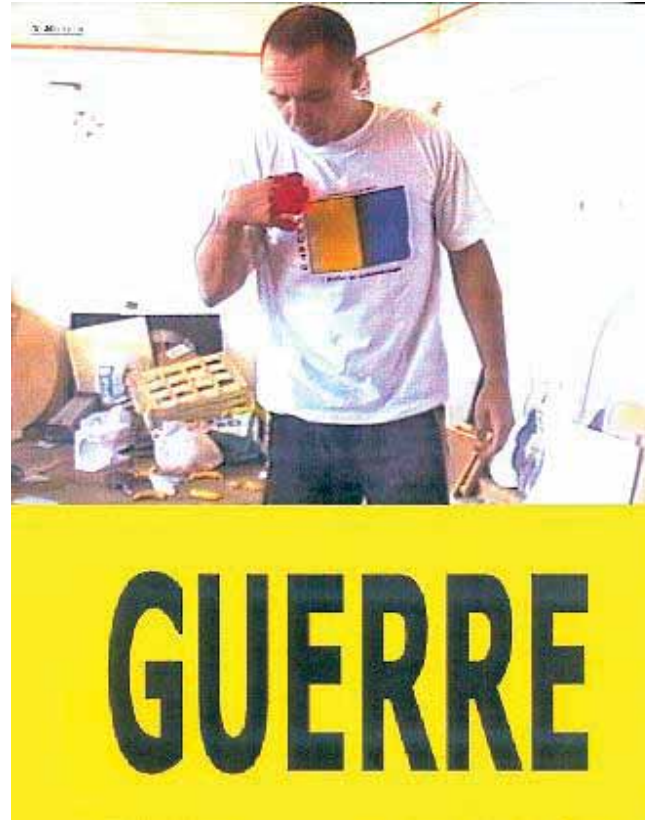
Les seves ...són obres que responen a qüestions plantejades des del discurs crític del moviment feminista y de protesta contra la guerra del Vietnam, en aquesta darrera sèrie la juxtaposició d'interiors domèstics amb imatges de guerra, procedents de retalls extrets de diaris i revistes com Life o House Beautiful, revelen els ideals nord-americans bèl·lics i del benestar domèstics de la nostra època i fan una reflexió sobre l'esfera privada de la llar...¹⁷

¹⁷ Mercedes Vicente LAPIZ N° 160 p. 53



Marta Rosler **Dur la guerra a casa...** 1967-1972

Gilles Barbier



Gilles Barbier **Guerre et Negotiations** 1998

Ja havíem mostrat una part d'aquesta instal·lació de Gilles Barbier al capítol 7; aquest artista francès ha presentat treballs que també mostren, de manera implícita, aquest comportament d'aparença caòtica i *horror vacui*.

La instal·lació que va presentar als espais de l'Office de la Culture de Marseille el 1998, constava d'una sèrie de diferents elements amb què l'artista

proposava una crítica al voltant de les relacions de poder entre els països dominants i els sotmesos del planeta. Una gran acumulació desordenada d'objectes en un dels racons de l'espai d'exposicions mostrava tot un cúmulo de detritus, les restes, els senyals d'hores de reunió, missatges inservibles escrits en diversos idiomes, paperassa, material de sobretaula, restes de menjar i restes d'excrements...és un treball realitzat en els temps de la guerra de Bòsnia, una guerra que va colpir especialment la societat europea, per la seva proximitat geogràfica, per la incapacitat operativa de la política per a deturar-la, pel paper ambigu de l'ONU, etc. Guerra i negociacions mostren les restes d'aquesta catàstrofe. La catàstrofe que fa referència justament a les negociacions, a la incapacitat diplomàtica per a evitar el desastre, no se'ns mostra cap imatge de la guerra, només la paperassa, els cartells, els objectes –suposadament- que són restes de les negociacions.

Simeón Saez Ruiz

Tal com dèiem a l'apartat de La Imatge de la Mort, la guerra de Bòsnia i Herzegovina, ara oculta i relegada a l'oblit per la més recent de Kosovo, és l'epicentre que li serveix a Simeón Saiz Ruiz per a reconstruir la seva "història de la barbàrie" al mateix cor d'Europa. L'artista ha pintat les imatges de la televisió i la premsa espanyoles sobre la mort dels conflictes. Les víctimes són musulmans o croats, en absència de serbis morts recollits als *media*, la qual cosa li dona un nivell de partidisme de la premsa com a "quart poder...". Els seus quadres agafen una seqüència de posicions que responen als angles de vista des dels quals les imatges gràfiques són reproduïdes: *El meu punt de vista era el d'un pacifista radical i en contra de tota construcció ideològica que dugui a persones, grups o poblacions a creure que posseeixen la veritat absoluta sobre alguna cosa...*¹⁸

¹⁸ A sangre i fuego Centre d'Art Contemporani de Castelló Generalitat Valenciana 1999

4 BABELIA EL PAÍS, SA

PENSAR LA NUEVA GUERRA



Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28-8-1995" (1996), óleo sobre lino de Simeón Saiz Ruiz.

Ni un solo mes de paz

¿Qué es exactamente una guerra? ¿En qué cabe distinguirla de otro tipo de conflictos violentos? Son preguntas que rondan a los investigadores que han tenido que estudiar más de 200 conflagraciones bélicas desde los años cuarenta, el 90% de las cuales ha ocurrido en países en vías de desarrollo.

FERNANDO REINARES

do sobre esta cuestión, los indicadores utilizados y los periodos de tiempo acordados difieren notablemente

mo manifiesto de considerable magnitud, es decir, masivo, con muchas personas involucradas y un ele-

Hay más de cuarenta

la
sit
re
de
ta
na
ar
se
ta
es
ra
da
les
qu
ex
mi
me
de
re
pr
m
pr
pl
de
re
su
va
fo
da
re
p
ne
ol
de
na
el
qu
co
na
qu
de
re
nc
de
Es
ric
de
es

Article de EL PAÍS il·lustrat amb l'obra de Simeón Saiz Ruiz **Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28-8-1995" (1996) óleo sobre lino** ¹⁹

¹⁹ ..EL PAÍS sábado 22 de septiembre de 2001

ANUR



Made in Bosnia

ANUR **Human condition** 1995

Aquest artista bosni, va presentar aquest treball realitzat durant el seu exili a Itàlia, mentre durava la guerra a l'antiga Jugoslàvia. Es tracta d'una bossa de mà feta amb pell humana. Aquest "material" es fa evident i és presentat com un producte "fabricat a..." a la manera de qualsevol producte d'exportació. Pot recordar les pràctiques dels nazis en els camps d'extermini durant la segona guerra

mundial. Aquí es fa evident també aquest caràcter de genocidi , tot i que no apareix cap imatge bèl·lica.²⁰

Gabrielle Basilisco

Aquest artista va realitzar un treball sobre les runes que ocasiona la guerra, em remeto a l'article següent: *La guerra és un altre motiu de destrucció urbana i de creació de runa. El paisatge urbà rera les batalles ha estat el tema preferent del fotoperiodisme, però aquest s'ha concentrat a expressar sintèticament un paisatge sobretot humà, sobre l'escenografia de la destrucció. Al llarg de tota la seva obra s'ha centrat en una idea de paisatge urbà des de les seves visions banals i distretes, però en aquest paisatge de la ciutat de Beirut realitzada els anys noranta aborda un paisatge de destrucció i desolació extrema. L'any 1991 Basilisco fou convidat per l'escriptor libanès Dominique Eddé per a participar conjuntament amb d'altres fotògrafs, en un projecte que tenia com a objectiu documentar el centre de la ciutat de Beirut que des de l'any 1975 i en etapes*

²⁰ del catàleg: LA BIENNALE DI VENEZIA 49 Esposizione Internazionale d'arte. Venezia 2001

posteriors havia estat el teatre de les operacions de combat entre les diferents faccions que han assolat el país...(...) Beirut, efectivament, és una ciutat que abans de la guerra fou un centre evolucionat, sofisticat, amb l'absoluta normalitat d'una ciutat occidental amb tendes i hotels de luxe, centre cultural i editorial del món àrab. Per a entendre aquesta destrucció sistemàtica cal recordar que una de les primeres batalles de la guerra fou la denominada Guerra dels Hotels, que va consistir en la lluita de les diverses faccions pel control dels hotels de luxe de la riba del Mediterrani, deixant atrapats en el seu interior a turistes , treballadors, homes de negoci i ciutadans sorpresos en les seves compres pel foc dels morters i les granades . Els carrers de la capital del Líban apareixen desèrtics -recorden els treballs del fotògraf alemany Struth-, no hi ha tràfic ni gent pels carrers. Però aquí hi ha una visió apocalíptica...²¹

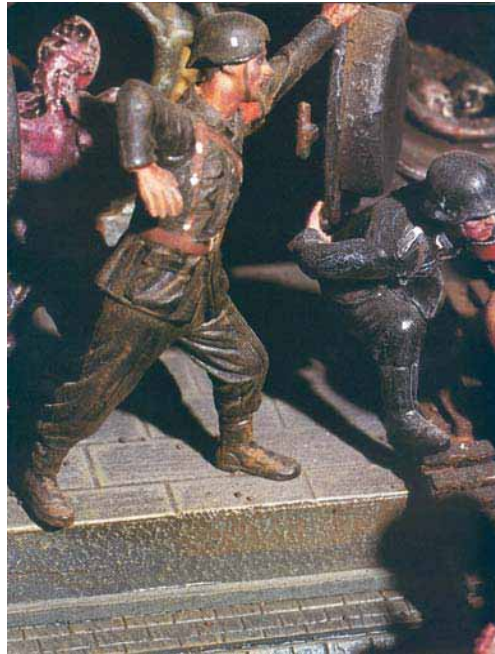
²¹ Santiago B. Olmo El cambio de paradigma del paisaje urbano Lápiz 176



Gabrielle Basilisco **Beirut** 1991

Jake & Dinos Chapman

A propòsit dels treballs dels germans Chapman relacionats amb la guerra voldria incloure un text d'Argullol: *Se nos ha dicto que Hitler fue derrotado*



y no somos incapaces de dudarlo. Però quizá hay un Hitler que no lo fué. Quizá ése al que en nuestro relato hemos llamado artista, el consumado técnico de la simulación, el abrumador escenógrafo de la eternidad y el Apocalipsis, haya tenido un éxito inimaginable que supera su brutal dimensión histórica. Si rasgamos, por un momento, el manto de la locura que cubre su figura, tal vez comprobemos, con asombro, que ese fenómeno estético que es también Hitler, ha continuado habitando

entre nosotros. Tal vez comprobemos que Hitler, además del sinónimo de un desastre, es el nombre de una metáfora, largamente incubada por nuestra cultura y que, por tanto, nos concierne por completo. Esa metáfora nos habla de miedo y de nostalgia. Asimismo de redención. Nos exige nuevos mitos que tomen el relevo de

aquellos que han dejado de ser evocados. El hombre necesita acatar una imagen, aunque esta, como Jano, sea bifonte, y unas veces le contemple con el rostro placido de las halagüeñas promesas, y otras,, con la expresión airada de las terribles premoniciones. Hitler adivinó oscuramente que éste era el tipo de espectáculo al que estaban abocados los modernos huérfanos de Dios. Pero a



pesar de su poder y violencia, no estuvo en condiciones de imponer, de modo irreversible, un marco idóneo.

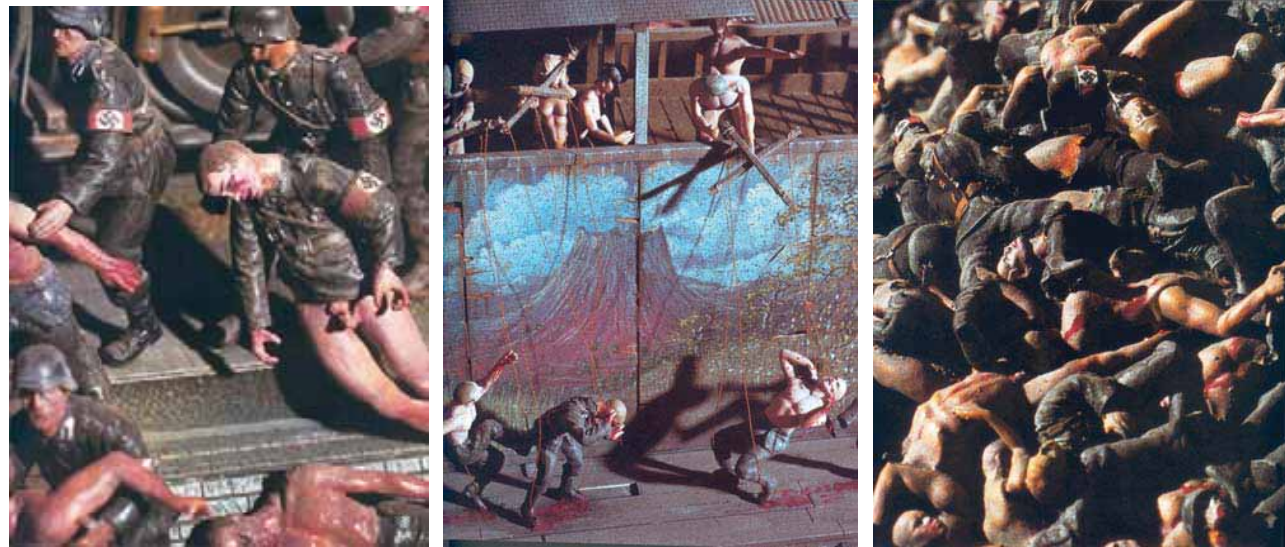
Y, sin embargo, este marco estaba ya preparado. Y, con el, su Imagen...²²

Els treballs d'aquests artistes anglesos estan molt fortament carregats d'una evocació explícita de la violència. El treball que han titulat Hell –Infern- que van realitzar just al final del segle, 1999-2000 és la representació fidedigna i meticulosa d'un camp d'extermini nazi amb tota la seva crueltat i atrocitat a petita escala. És com si es tractés

d'una joguina perversa, i això ens fa pensar en l'holocaust d'una altra manera, ens

²² Rafael Argullol El fin del mundo como obra de arte Destino Esnayos BCN 1990

estalvia aquelles imatges brutals, amb les quals ens podem identificar i ens proposa l'horror com una joguina a l'abast...la qual cosa encara li confereix una perspectiva més dramàtica, més perversa i anguniosa. Cossos desmembrats, escenificacions de degradacions, perversitat, etc, tot proposat a la manera d'un joc de nens.



Jake & Dinos Chapman **Hell** 1999-2000

Els germans Chapman han partit d'aquestes representacions de genocidis a partir d'una realització d'un conegut gravat del Goya dels desastres de la guerra, també en aquest punt de contacte entre l'art del passat i l'actualitat

mostren la pervivència de la barbàrie de la civilització expressada en les crueltats sanguinàries de la guerra.

Libera Zbigniew

El tema de l'holocaust ha estat present a l'obra d'altres artistes com Alan Schechener i el mateix Libera Zbigniew. Hi ha una intenció soterrada de catarsi en alguns dels treballs sobre aquest tema, tanmateix en el treball de Hans Haacke o Stephen Craig hi ha una delicadesa metafòrica que no es troba aquí i que els fa aparèixer com una certa alliberació de la consciència sobre aquest desastre de la història. Crec que hi ha una línia molt fina en la presentació d'aquests treballs que ara presento que fàcilment podria interpretar-se com a apologia. La intenció de presentar l'holocaust com un joc de guerra, a la manera dels jocs –posem per cas- entre indis i americans, a què tots els de la meva generació hem jugat de petits- no sé si és prou saludable, com segurament no ho era considerar els indis americans com a salvatges a extingir. *Se puede trivializar el holocausto...?* es preguntava un

artículo de prensa.²³ És cert que el mateix artista es preocupa de presentar el seu treball amb aquesta càrrega de *ELOGIO DEL CINISMO UNIVERSAL*, i que continua dient: *La ironia es uno de los recursos más utilizados en el arte*



*contemporáneo. Es un arma para la crítica social y política, un medio de reflexión para el trabajo del artista y, a veces, una manera de expresión poética*²⁴. L'artista va

realitzar una joguina a imitació de la joguina LEGO, en la qual s'hi inclouen figures de presoners democrats i soldats nazis en actituds agressives. En aquest cas la invitació al joc és explícita i la frontera entre “la crítica social” i la trivialització no són capaç de destriar-la. És evident que aquesta obra no es produirà industrialment i que queda resclosa dins dels circuits habituals de l'art

²³ *El holocausto de juguete EL PAIS 11 de febrero 2002

²⁴ El País sábado 15 de septiembre de 2001

contemporani i per tant, no arribarà a poder ser utilitzada com a “joc”, sense distància crítica, però no n'estic tant segur que , tal com diu l'autor, sigui una arma de crítica social i política...Em sembla que el perill que té de trivialització no queda superat per l'interès intrínsec de l'obra, és diferent al cas dels Chapman –potser- , en què la factura meticulosa i material de tota la maqueta la situa en un terreny de més difícil identificació. En aquest cas, l'equiparació al codi d'un joc conegut la fa terriblement propera i dilueix la distància crítica d'aquell qui, sense conèixer el territori de l'art s'hi pogués apropar amb una certa curiositat....



Libera Zbigniew **Lego Concentration Camp** 1999²⁵

Alan Schechner

Diferent sembla el treball d'aquest nord-americà en el qual el propi artista s'autoretrata a l'interior d'una cabana de presoners del Camp de Buchenwald. A través del fotomuntatge podem veure aquest anacronisme, aquesta vegada –ens sembla- autènticament crític: Schechner amb una CocaCola *light* a la mà adopta el posat d'un presoner d'un camp d'extermini en qui podem percebre aquesta aparença física degradada dels rostres que s'enfronten amb un producte de consum, també, desvirtuat.. Es poden extreure altres lectures d'aquesta obra, el producte identificat com un signe de la globalització confrontat a la barbàrie, la inclusió d'aquest objecte superflu de consum a l'interior d'aquesta realitat on manca

²⁵ EL PAIS 11 de febrero 2002



Alan Schechner **It's real thing** 1993²⁶

²⁶ EL PAIS el holocausto de juguete 11 de febrero de 2002

l'indispensable, etc. però sembla que el tractament de l'holocaust per part d'aquest artista i des d'aquesta obra es més respectuós amb la memòria de la història.

Rineke Dijkstra

Rineke Dijkstra retrata joves soldats israelians en uniforme a la seva vida privada. *Es fa cronista d'una generació no envejable..*²⁷. Són una sèrie de treballs fotogràfics que mostren la vida privada de l'home o la dona que hi ha rere l'uniforme. El contrast entre l'aparença que confereix l'uniforme i l'entorn "pacífic" de la fotografia posen èmfasi en la relació de poder i d'ús de la identificació simbòlica de l'estructura militar..

²⁷ del catàleg: *LA BIENNALE DI VENEZIA* 49 Esposizione Internazionale d'arte. Venezia 2001



Rineke Dijkstra , **retrat de soldat israelià** , 2001²⁸

²⁸ Extret del catàleg de la Biennale di Venezia,op.citada

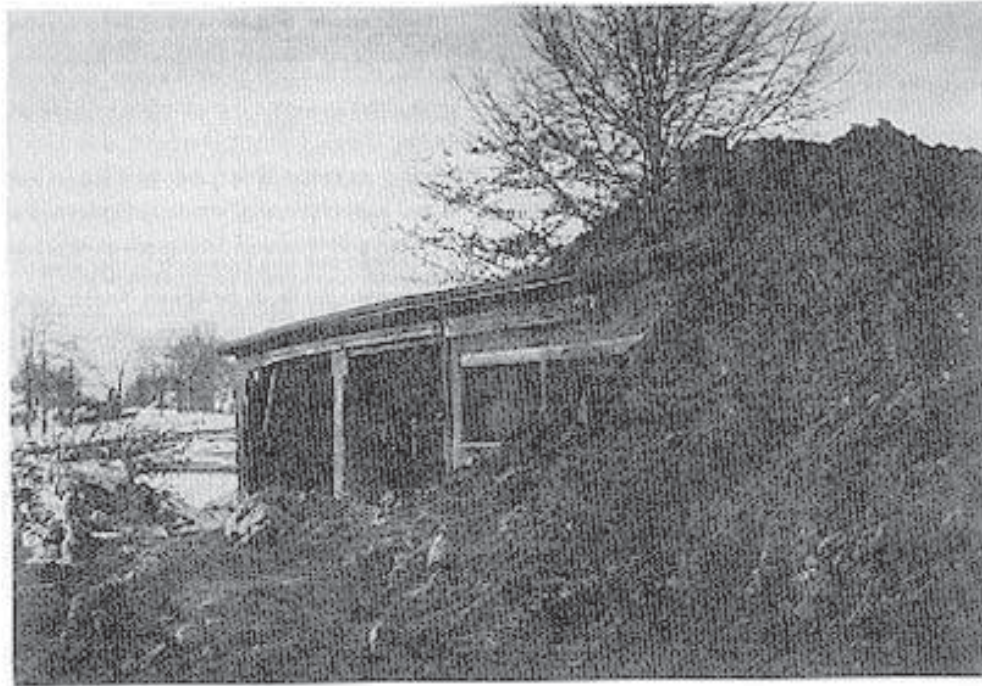
CATÀSTROFE, ACCIDENTS, INCIDENTS

La catàstrofe i l'arquitectura, diversos artistes

La representació de la catàstrofe a l'art d'aquest final de segle ben sovint té com a suport l'arquitectura, pensem en alguns treballs de Robert Smithson, gran part del treball de Gordon Matta-Clark i les grans instal·lacions efímeres de Kawamata. Catàstrofe i arquitectura, una relació que podem entendre des de l'experiència de les devastacions i les catàstrofes a què som sotmesos pels conflictes polítics i els accidents naturals que ens apareixen a través dels mitjans de comunicació.

Escenificar la catàstrofe, fer-ne una aparença poètica, deconstruir els nostres àmbits domèstics són alguns dels comportaments artístics d'aquests temps. Hi ha una voluntat d'aproximació tràgica dels artistes als efectes de criticitat de la nostra realitat, sembla com si a través d'aquesta "duplicitat" tràgica de la realitat

artística es cerqués una sublimació -a la manera de Nietzsche- , quan parla de: *La nàusea que ens causa el seguir vivint és sentida com a mitjà per a crear, ja es tracti d'un crear santificador, ja d'un crear artístic. Allò espantós i absurd resulta sublimador, doncs només en aparença és espantós i absurd.*

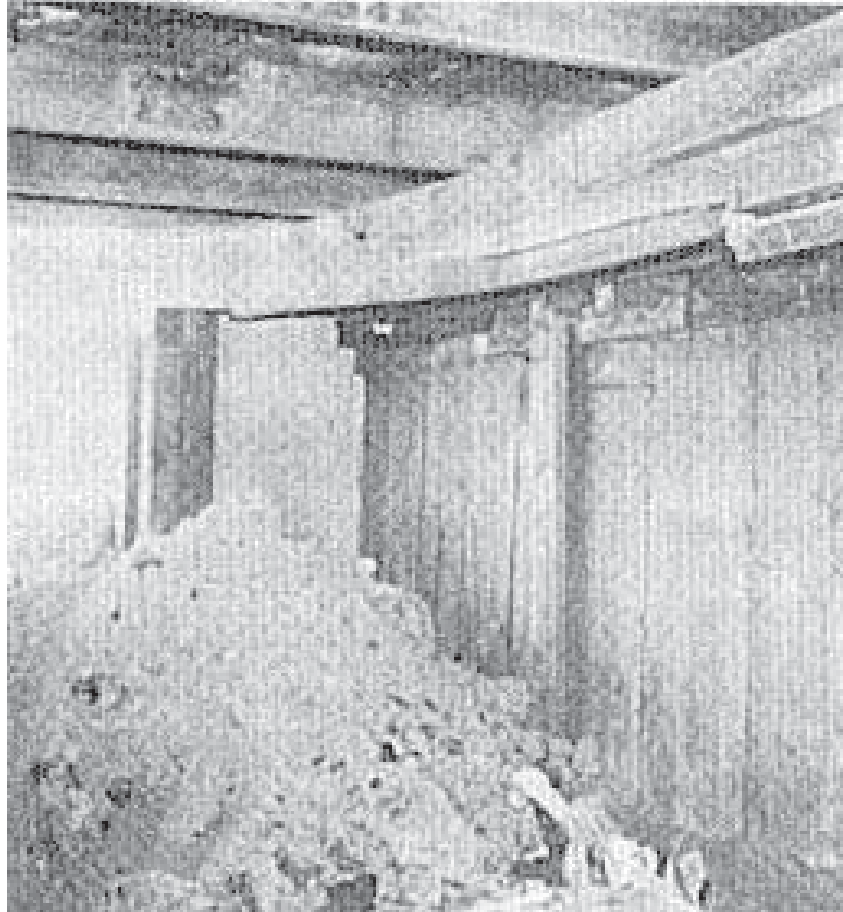


Robert Smithson **Partially Buried Woodshed** ,casa de fusta i vint camions de terra , 1970

*La força dionisiaca de la transformació màgica continua acreditant-se aquí en aquesta visió del món: tot allò real es dissol en l'aparença, i rere d'aquesta aparença es manifesta la unitària naturalesa de la voluntat, totalment envoltada en saviesa i veritat...*²⁹

Robert Smithson l'any 1970 va realitzar aquesta *Buried Woodshed* amb una vintena de camions de terra, un treball que lamentablement anticipa les imatges esgarrifoses que hem pogut contemplar d'esllavissaments de terra provocades pels aiguats o per l'erupció de volcans arreu del món. Tanmateix aquí hi ha la ficció, i alhora el plaer sublimador... Quina experiència més plàstica i sensual –podem imaginar-nos- que aquesta “ocultació”, aquest enterrament d'un petit habitacle de fusta....! Hi ha en aquesta obra una emissió poètica que podem interpretar com a metàfora de la mort de totes les accions i les construccions humanes... També trobarem més tard aquesta deconstrucció de l'element més pròpiament arquitectònic en el treball de Mata-Clark, que podem interpretar com una mena de síntesi entre l'arquitectura i l'escultura.

²⁹ Friedrich Nietzsche El nacimiento de la tragedia Alianza Madrid 2000 p. 264



Robert Smithson **Partially Buried Woodshed ,vista interior** 1970

Forats, incisions, obertures perpetrades a l'arquitectura de vells edificis destinats a l'enderrocament que, per uns instants, prenen vida.



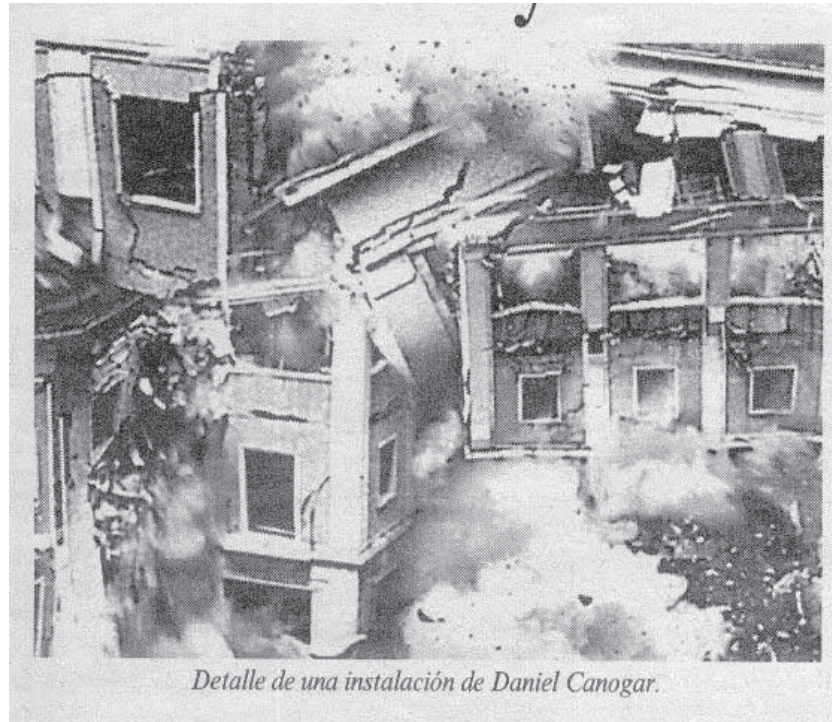
Gordon Matta-Clark **Construir o deconstruir?**³⁰



Gordon Matta-Clark **Splitting**, 1974³¹

³⁰ Dario Corbeira (editor) Universidad de Salamanca, 2000

³¹ Article: Contra Esto y Aquello El País Babelia 13 de mayo de 2000



Detalle de una instalación de Daniel Canogar.

Daniel Canogar **Bringing Down The House** 2002³²

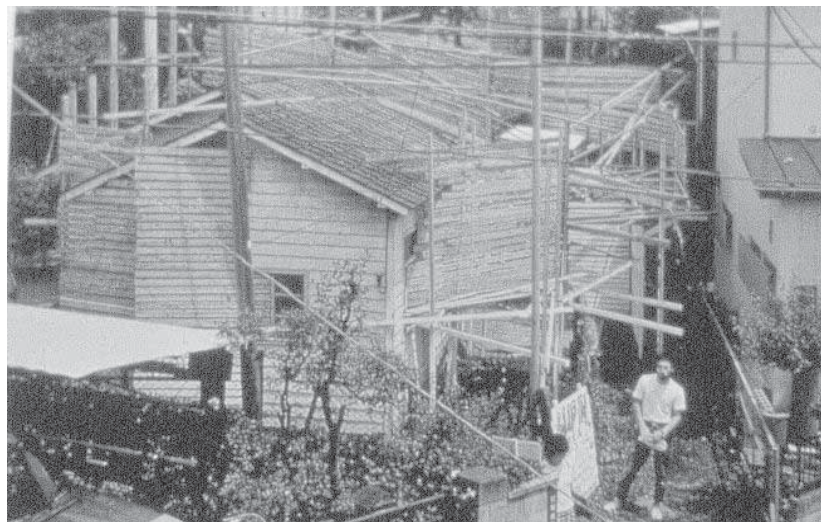
“artística” abans de desaparèixer....un interludi previ a la catàstrofe definitiva. També trobem aquest interludi, aquesta vegada ambigu, entre la direcció cap al fi o el retrocés cap a l’inici, en el treball del japonès Tadashi Kawamata

³² Espacios de Luces y Sombras EL PAIS 6 de mayo 2000



Tadashi Kawamata **Destroyed Church** 1988

Aquest japonès ha realitzat nombroses instal·lacions efímeres d'aquesta mena de treballs en les quals empra principalment taulons de fusta que, un cop acabada l'obra, retorna seu lloc. El seu treball pren les referències de la construcció dels habitatges tradicionals de la cultura japonesa, amb els seus límits mòbils i permanentment canviables. Però també incorpora aquesta idea de transitorietat de l'arquitectura occidental, i aquesta ...



Tadashi Kawamata **Slip in Tokoyozawa**, 1983

Intervenció en una galeria

...aparença caòtica dels edificis en construcció o restauració. Les seves peces ofereixen una visió de transformació, d'aparença catastròfica, però alhora generen una doble intencionalitat i ambigüitat...hom no arriba a saber si la impressió és de deconstrucció o de construcció, de catàstrofe o de reconstrucció...Però sempre queda l'espectador atrapat per aquesta mena d'espiral caòtica feta de milers de taulons de fusta que, disposats de forma meticulosa i provisional, ens ofereixen una imatge total de vertigen, de l'extrema precarietat de les construccions i les realitzacions humanes.

I en aquesta línia inclouríem el treball d'Olaf Metzger, en el qual la sensació de catàstrofe es fa ja irreversible. Elements de l'arquitectura interior dels edificis, mobiliari i materials es mostren en la seva més crua i desordenada aparença. Grans peces de parquet s'alcen del sòl, com si el terra emergís sota els nostres peus, elements estructurals i calaixos s'agrupen en una mena de pira aglomerada en què és ja impossible destriar l'ús i la localització dels diferents objectes.



Olaf Metzel **112:104**, 1991 materials diversos

L'artista Jason Rohades juga amb aquesta proposta irònica sobre la construcció d'un *Món perfecte*..³³ i ho fa just a les acaballes del segle XX. I en aquest cas se'ns mostra un món en estat de deconstrucció, però alhora, en..

³³ ARTFORUM INTERNATIONAL February 2001

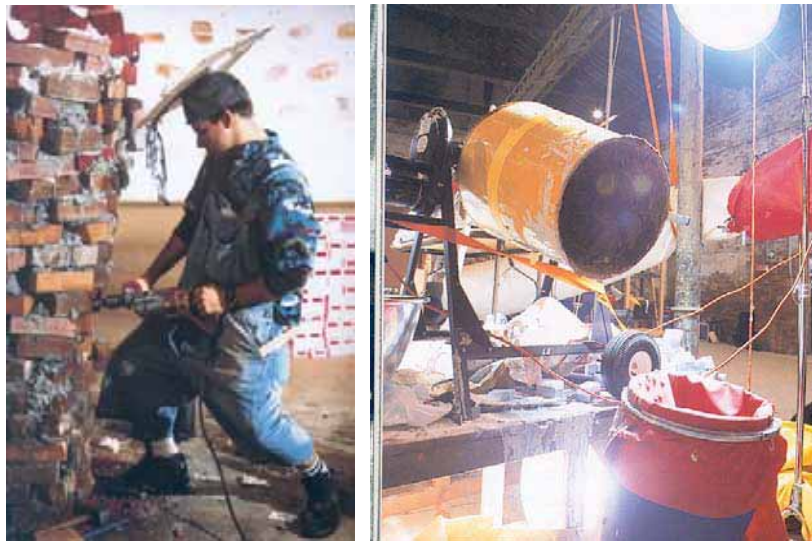


Jason Rhoades **From a perfect World**, installation 1999

..procés de construcció. Hi ha aquesta doble fletxa d'ambigüitats, en la qual sembla que la qüestió temporal -realitzar el projecte en aquesta data precisa- actui a la manera de frontissa, dins la qual es produeix aquest punt d'inflexió des d'un estat

desordenat cap a un nou ordre constructiu...I en aquest sentit caldria llegir una actuació anterior de Rohades que, amb joc d'ironia, ell titula Jason The Mason , en què se'l pot veure vestit a la manera d'un *maçó* actual, és a dir, un obrer de la construcció, en actitud d'entrinar una construcció arquitectònica utilitzant un percutor elèctric.

Referència al món de la construcció, que Rohades ha recuperat a la darrera edició de la Biennal de Venècia on ha presentat una instal·lació que inclou una mena de formigonera mecànica que perboca materials diversos....



Jason Rhoades **Jason the Mason**....1991 Projecte de la Biennal de Venècia 2000



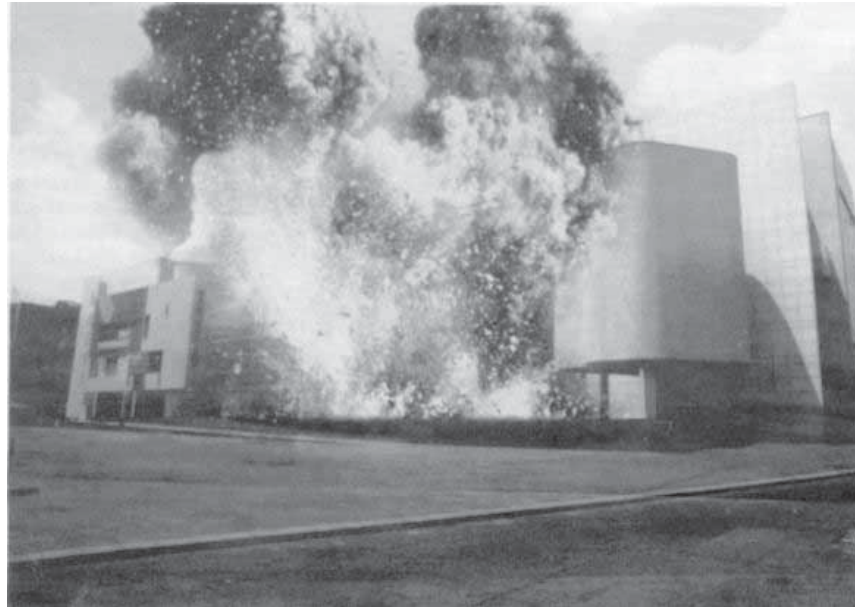
Dalmau-Górriz **Begin the Beguine** 2001

El treball dels artistes Dalmau-Górriz consisteix en una presentació virtual de determinades demolicions -de-construccions- d'edificis prou coneguts del nostre entorn. Pel que fa a la imatge explosionada de la Sagrada Família que els artistes inauguraren el setembre del 2001 caldria dir que, sense ni sospitar-ho, aquest treball prengué una significació suplementària al coincidir amb els fets de l'Onze de Setembre a Nova York. De bon començament, l'exercici d'alteració de

les imatges del temple de Gaudí cap a un estadi de runa, es podia llegir com una lúcida ironia deconstructiva cap a l'obra original de Gaudí. Tots tenim prou present tota mena crítiques i desconfiances que genera la continuació de les obres i molts participem, en el món de l'art i la cultura, d'una certa indignació cap al treball perpetrat per l'escultor Subirachs a la façana de La Passió. Per tant, l'exposició de Dalmau-Górriz generava una certa complicitat alliberadora d'aquesta rèmora de mala consciència general.

El cas és que l'exposició va coincidir amb l'Onze de Setembre i lamentablement aquest punt de subtileza es va esvair superat pels esdeveniments, i la general atenció mediàtica no va deixar masses espais per a visualitzar altres realitats. Pensem que va ser una lamentable coincidència que va reduir la proposta fresca, crítica i corrosiva d'aquest treball. En un altre de les seves "ficcions" Dalmau-Górriz assagen la demolició de la rampa interior del Macba en un exercici també de crítica i d'ironia perfectes. La gran rampa, només justificada per necessitats d'estètica arquitectònica del Macba, i les deficiències espacials i disposició museística del Macba, fan d'aquesta ficció un exercici de crítica i de

qüestionament de la infraestructura arquitectònica per davant de les necessitats i els programes museístics.^{Nota}



Dalmau-Górriz **Demolición de una rampa** 2001

^{Nota} Veure els articles *Begin the Beguine* EL PAIS sábado 6 d'octubre del 2001 *Demolición de una rampa* (julio 2001)

-Una crítica visual de la arquitectura del Macba y, concretamente, de las rampas que restan superficie de exposición.

PARODIA DEL ARTE Y MEMORIA DE LO REAL LA VANGUARDIA viernes 11 enero 2002

Ryuji Miyamoto: el terratrèmol

El treball d'aquest fotògraf japonès mereix una consideració a part i caldria dir que els seus documents sobre l'arquitectura catastròfica es converteixen en un document precís, cru i dramàtic d'una realitat que ja no és metaforitzada, sinó presa en la seva més estricta hiperrealitat. Els efectes dels terratrèmols sobre l'arquitectura urbana se'ns mostren amb una fredor distant. No hi apareixen éssers humans, no veiem els efectes sobre la població, sinó els efectes sobre el rostre de la ciutat: carrers esventrats, establiments esfondrats, grans magatzems dislocats....

Aquest artista, que ha estat present a la darrera Documenta de Kassel aporta aquesta visió tràgica de la civilització urbana, la seva fragilitat i la crueltat amb què els elements naturals assoten les construccions humanes.



Ryuji Miyamoto **After the Earthquake** 1995/1998 fotos en b/n 61x51cms.

Les fotos de Miyamoto mostren els rastres de la catàstrofe a la pell de la ciutat, tal com si es tractés dels rastres de la tragèdia a la cara de les persones; el desordre de les composicions, l'alteració a les superfícies reticulars, la pèrdua de la línia vertical dels elements urbans ens evoquen la caducitat, el drama, el silenci dens de després de l'accident. El silenci del final, en aquells instants en què ja s'han

evacuat els damnificats i la ciutat resta somorta en aquest segment de temps suspès
abans que comencem a ordenar, a reconstruir.....



Ryuji Miyamoto **After the Earthquake** 1995/1998 fotos en b/n 61x51cms.

Christoph Draeger

Christoph Draeger és un jove artista suís que actualment viu a Nova York i que està especialment seduït per la catàstrofe. La seva obra inclou bàsicament el treball videogràfic i fotogràfic, els documentals, les instal·lacions, etc. i gira exclusivament a l'entorn d'aquest tema. No únicament n'ha fet el punt d'arrencada conceptual i icònica de les seves obres, sinó el motiu essencial dels seus continus desplaçaments al llarg del món. Draeger està especialment fascinat per les restes urbanes restants de les escomeses dels terratrèmols i tota mena de catàstrofes. En realitza fotografies que després amplia i projecta a sobre de grans pannels, que confronta amb d'altres imatges esmicolades en infinitat de peces de puzzle. Veurem aquest artista especialment a la part de les catàstrofes tecnològiques.



Christoph Draeger **Hurricane** David, Dominican Republic 7500 pcs 1999 **Tornado**, Kissine, Florida 4000 pcs.1999

Draeger també s'ha complagut a realitzar unes petites representacions de zones concretes on s'ha esdevingut una gran catàstrofe. Es tracta d'un *maquetisme* dramàtic en el qual els materials estan disposats curosament com si es tractés d'una maqueta d'arquitecte. En aquestes peces, fetes de materials diversos: plàstic, fusta, pigments i brosses, hi ha un intent d'aproximació mimètica a la realitat, fins al punt que la fotografia de l'obra



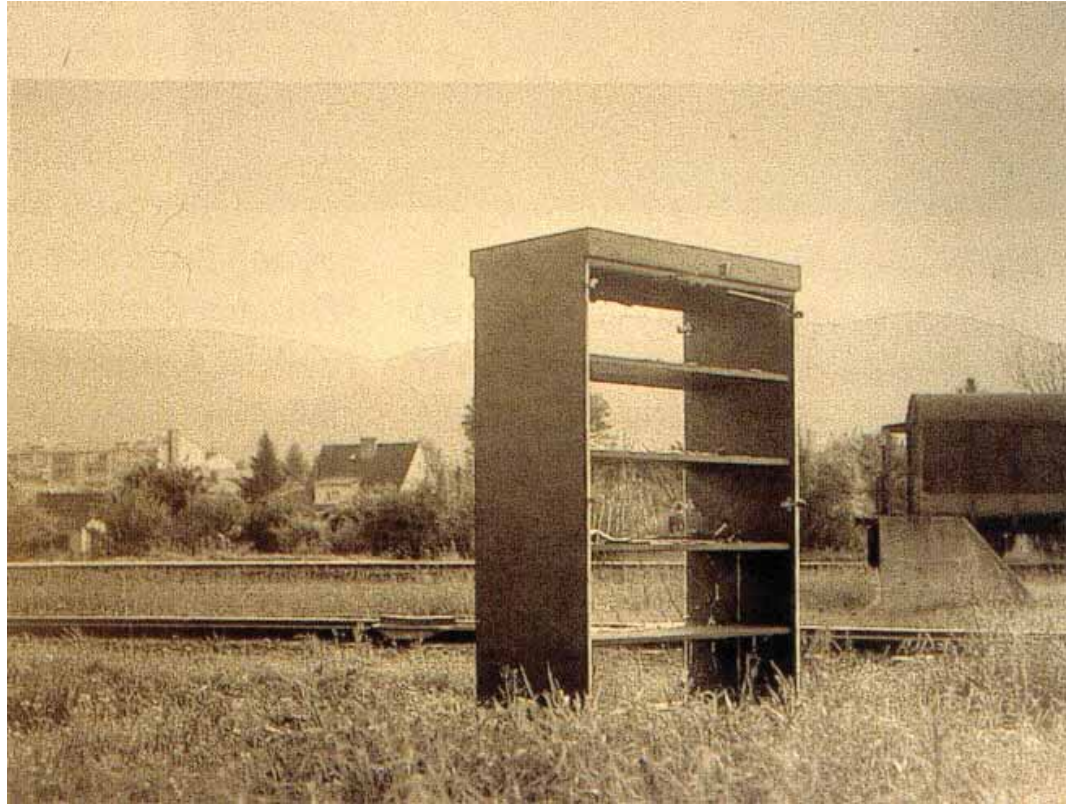
Christoph Draeger, **Catastrophe 1** maqueta 1993-94

feta a gran escala crea un equívoc que ens provoca una estranya sensació d'irrealitat. (Altres treballs de Draeger en els quals centra l'atenció sobre les catàstrofes mecàniques els veurem més endavant a l'apartat **Les catàstrofes i la tecnologia.**)



Christoph Draeger **Catastrophe 2** maqueta 1994-96

Un altra mena d'apropament a la catàstrofe, des d'una vessant molt més discreta, però amb una intencionalitat sociològica, podríem atribuir-la a aquest treball de Clegg & Guttmann , un duo artístic que han treballat bàsicament en l'àmbit públic. Sociologia, escultura pública, autoretrat sociocultural d'una comunitat; aquest treball que els autors han presentat a diverses ciutats alemanyes consisteix en la construcció a l'espai públic de diverses *llibreries* on s'hi es disposen llibres per a ser usats pel públic. Els autors defugen expressament el protagonisme de l'autoria, i només aporten una petita nota que anima els transeünts a escollir llibres en préstec i els anima a intercanviar-los per d'altres. Al cap d'un determinat temps les diferents *llibreries* experimenten sorts diferents, algunes són mimades pels seus usuaris i d'altres són vandalitzades. Clegg & Guttmann diuen que cadascuna d'aquestes llibreries es converteixen en un retrat de l'ambient socioeconòmic



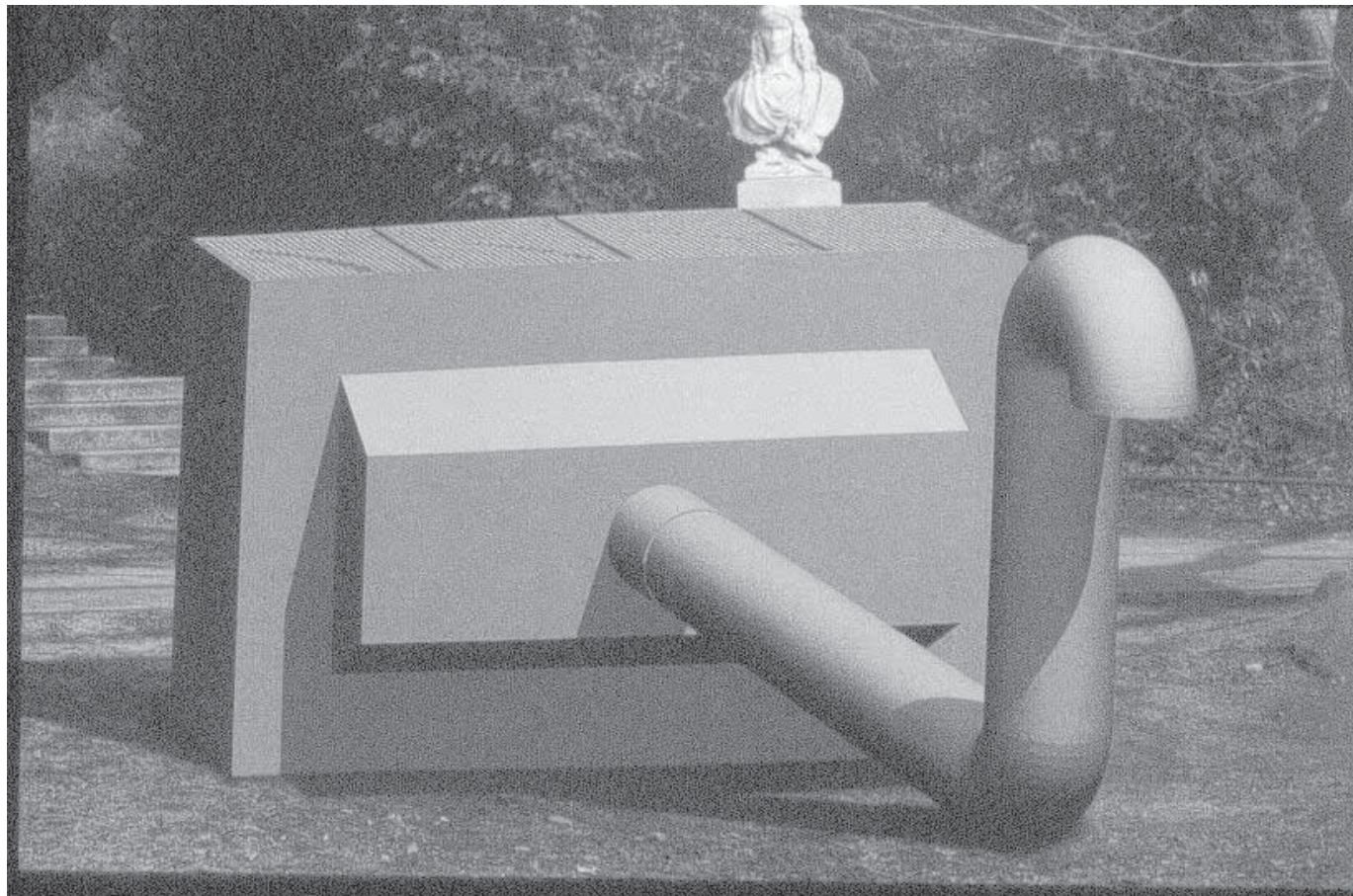
Clegg & Guttman Public **Library (destroyed)** Hamburg 1993

del seu emplaçament a l'espai públic. En el cas de la llibreria de la fotografia que s'acompanya, la seva vandalització, l'actitud agressiva de quèha estat objecte es mostra com un monument públic de la catàstrofe.

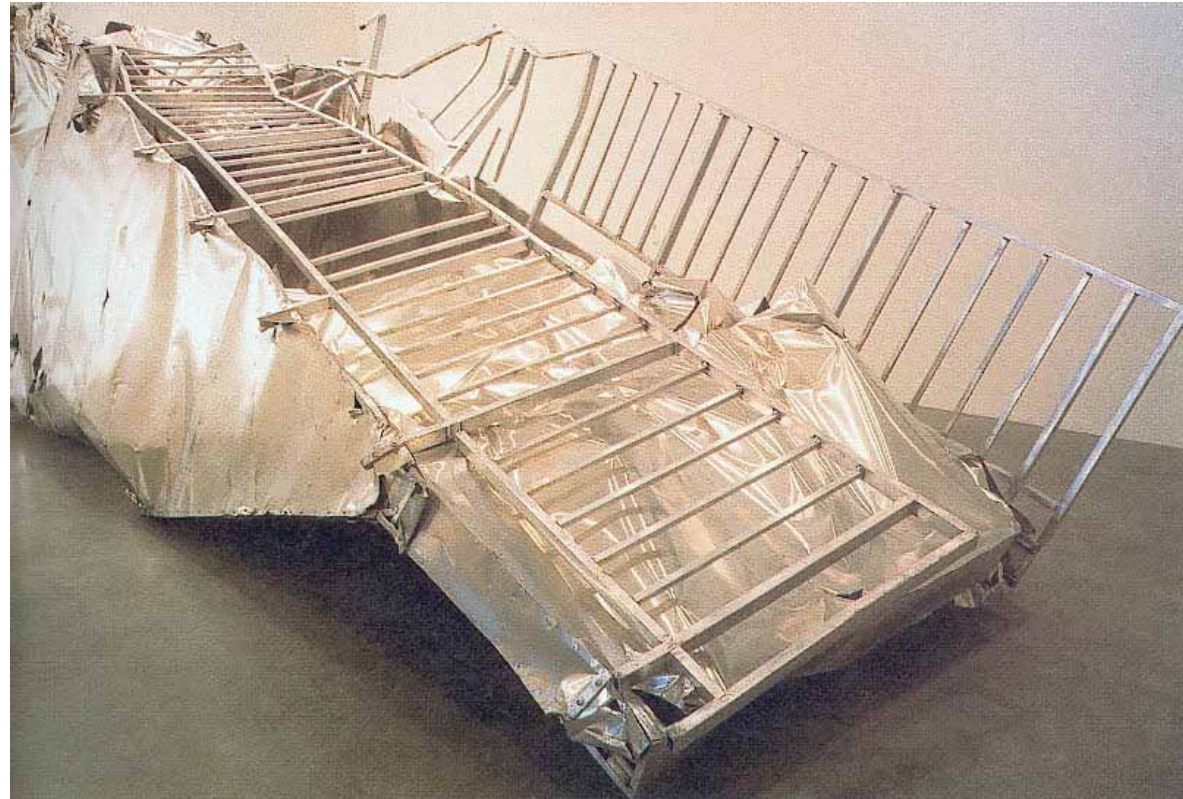
Martin Kippenberger i Cardiff and Bures

Martin Kippenberger (1953-1997) ha estat un artista amb un cert to mític, la seva mort prematura, la seva capacitat revulsiva dins del panorama de l'art jove a Berlín a la dècada dels 70 amb el seu *Büro Kippenberger*, l'ha convertit en certa manera en un paradigma de l'artista contemporani. També per la diversitat formal i conceptual de l'obra i els projectes que deixà; recordem les seves pintures iròniques, tremendament espontànies i implacables que influenciaren els pintors de les generacions posteriors. Però, el seu treball escultòric es centrà en formalitzacions més poètiques, que no participen d'aquest cert dramatisme de la representació humana, pensem en els treballs sobre les construccions dels elements arquitectònics del Metro. Falses entrades, artefactes mecànics que formen part de les instal·lacions dels túnels subterranis i la seva *línia de metro imaginària* entre Grècia i el Canadà que no s'arribà a acabar, però que resta projectada com una

mena de connexió virtual entre una cultura i una altra, a les antípodes de la cultura occidental.



Martin Kippenberger **Aparell d'aire condicionat del metro**. Documenta X, 1997



Martin Kippenberger **Transportable U-Bahn-Eigang Crashed, 1997**

Algunes de les seves construccions metàl·liques de porta d'entrada a aquestes estacions virtuals del Metro, es van poder veure presentades a la Documenta X, just l'any de la seva mort; es tractava de grans artefactes situats a sobre del nivell del terra que els hi conferia una aparença d'inutilitat, de exagerada

ironia tecnològica. Aquesta que podem veure, és una de les construccions de penetració a una suposada estació de metro que es troba rebregada, esclafada per un possible accident o catàstrofe subterrània.

Altres apropaments a la catàstrofe sobre l'arquitectura es suporten en format de vídeo, com el treball d'aquest grup d'artistes, titulat *The Paradise Institute*,³⁴ que es tracta d'una casa en flames, un habitacle domèstic en procés de destrucció. El foc com a element purificador, la bellesa plàstica i la virulència del foc, la seva expressivitat....el foc i el fum devorant una casa de fusta. Aquesta imatge recorda molt clarament la pel·lícula *Sacrificio* d'Andrei Tarkovsky³⁵ on el protagonista, al final de la seva vida, cala foc a la seva casa, una casa molt semblant a aquesta, en un acte de despreniment de les pertinences, en una mena de despullament i deserció de la pròpia memòria.

³⁴ Article VENICE SUPERMARKET Flash Art N° 219 July-September 2001

³⁵ Andrei Tarkovski. Sacrificio 1986 130' breu sinopsi : Un escriptor anomenat Alexander necessita soledat per a concentrar-se en el seu treball. Viu amb la seva família, en una solitària casa d'una illa. Rep poques visites i, després d'una visita d'uns seus amics, descobreix que ha desaparegut el seu fill...La pel·lícula acaba amb l'incendi, espectacular, de la seva casa vora del llac de l'illa....



Janet Cardiff and Georges Bures **The Paradise Institute**, video Instal.lation 2001

La catàstrofe i la tecnologia. Diversos artistes...

L'artista alemany Wolf Vostel, pertanyent al grup *Fluxus* i resident en els darrers anys a Extremadura ha realitzat moltes de les seves accions, *performances* i escultura d'àmbit públic a partir de la utilització de cotxes o

monitors de TV. aixafats i encastats. Podríem dir que en aquesta obra es mostren *casats* aquests dos elements tecnològics de l'obra de Vostel, però també els podem interpretar com a elements paradigmàtics de la cultura moderna. A aquesta obra, que l'artista titula *Auto i televisió casats, units, enllaçats..*³⁶.ens presenta una imatge catastròfica d'aquests dos objectes, en una

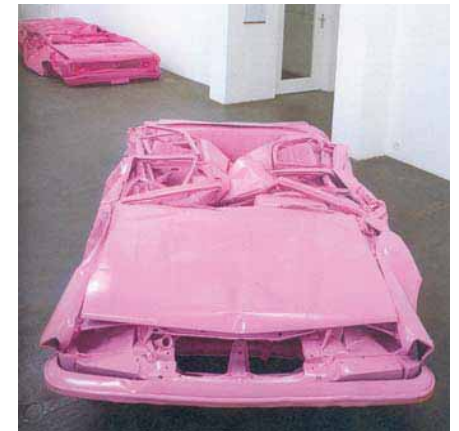


Wolf Vostel **Auto-TV-Wedding**, 1991

³⁶ Glenn O'Brien Wolf Vostel Reconsidered. ARTFORUM April 2001 p. 117

mena de fusió indestruïble que podem llegir com una crònica del món actual. Els monitors de TV. emetent imatges de la pròpia destrucció del vehicle, un Mercedes Benz, ens parlen de l'efecte cronitzador de la realitat a què ens sotmeten els medis, talment com si es tractés d'il·lustrar els textos de Virilio: *La velocitat tracta la visió com a matèria prima, amb l'acceleració viatjar equival a filmar, no tant a produir imatges sinó petjades noves, inversemblants, sobrenaturals. En tal context, fins la mort deixa d'experimentar-se com quelcom mortal i es converteix, en un simple accident tècnic...*³⁷

Altres obres ens mostren aquesta mirada sobre el cotxe com a paradigma del desplaçament veloç per sobre de la nostra realitat, com si es



³⁷ Paul Virilio Estètica de la desaparición Anagrama BCN 1988 p . 68

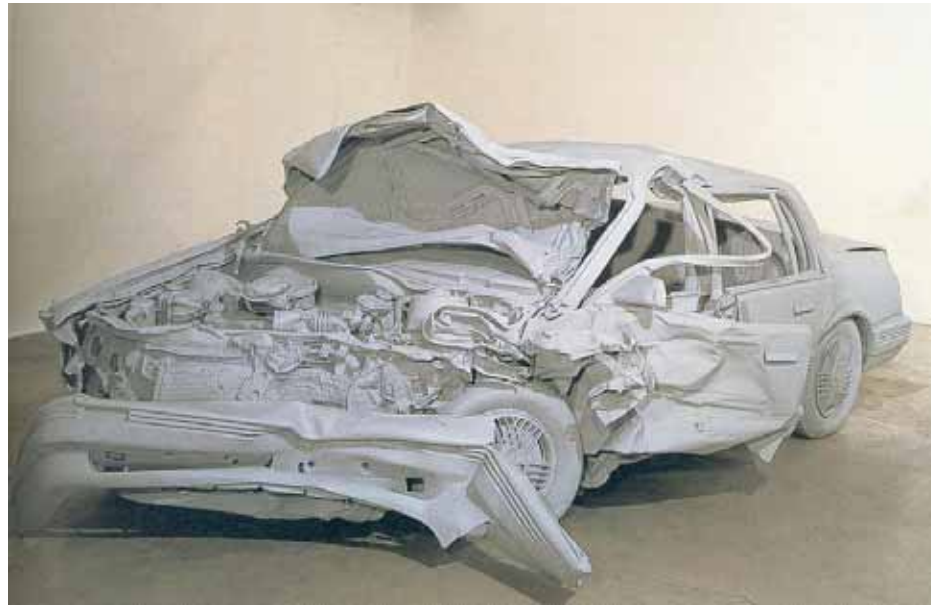


Silvie Fleury *Skin Crime* n° 303 i 601, 1997 i *Skin Crime* n° 6 1999

tractés, novament, de pensar Virilio: *la necessitat de peregrinació ha acabat per col·locar la punta de la vida en el desplaçament...*³⁸ L'artista Silvie Fleury descarrega aquestes obres del dramatisme aparent de Vostel, i recobreix el vehicle amb una coloració agradable tractant de presentar la catàstrofe amb una aparença disfressada de naturalitat. Cotxes accidentats, partits per la meitat, com objectes esbudellats, cruel aparença de si mateixos presentats amb la pulcritud superficial de la pintura impecable....com si es tractés del maquillatge facial -amb què ha treballat en altres ocasions- utilitzat per a millorar l'aspecte, per a presentar-se arreglat *...la pell del crim...*

³⁸ Paul Viriilio, op.citada

Un altre visió semblant és la de l'artista Charles Ray que l'any 1997 realitzà aquesta obra també d'un vehicle esclafat per l'impacte d'un accident. En aquest cas no es tracta del vehicle real, sinó d'una còpia fidedigna realitzada en resina.



Charles Ray **Unpainted sculpture** 1997

Ens trobem davant la realització escultòrica d'un vehicle de gamma alta que ha estat objecte d'un accident tràgic. La falsedat del material, la pintura blanca amb que està recobert ens pot evocar *...l'accident en què va morir la*

princesa Diana de Gales ³⁹ La representació acurada d'un vehicle luxós, i la seva realització amb material plàstic, emfatitza una contradicció que aconsegueix un efecte anguniós...Un artefacte que sovint emprava l'artista per a evocar personatges reals amb un caràcter estereotipat.



La instalación *Descarrilamiento*, de Juan Muñoz, en Sevilla. / PÉREZ CABO

Juan Muñoz **Descarrilamiento** 2002

El desaparegut artista Juan Muñoz va realitzar aquesta instal·lació en la qual un comboi de trens escenificava un accident. En altres ocasions l'autor havia realitzat

³⁹ Charles Ray Art at the turn of Millennium TASCHEN 1999 p. 414

obres en què s'evocaven situacions d'instabilitat, com per exemple figures penjades de cap per avall, els saltamartins o les ballarines... A l'interior d'aquestes grans construccions en ferro de vagon de tren s'hi poden trobar maquetes de ciutats deshabitades, paisatges urbans amb portes i escales que no duen enlloc .Aquesta instal·lació és de les últimes que l'artista va produir

Cristoph Draeger: *Els llocs del desastre*



Postal d'invitació a l'exposició Inundacions del CCCB, el desembre del 2000, que s'il·lustra amb una obra de Draeger⁴⁰

⁴⁰ *Inundacions. Paisatges després del mur. El CCCB us convida a la inauguració de les vídeo instal·lacions de Sally Gutiérrez i Christoph Draeger...des. 2000

Ja em vist anteriorment Christoph Draeger, aquest jove artista suïss que actualment viu a Nova York i que està especialment seduït per tota mena d'esdeveniments catastròfics.



Christoph Draeger It's the end of the World as we love it... **Instal·lació, 1996**

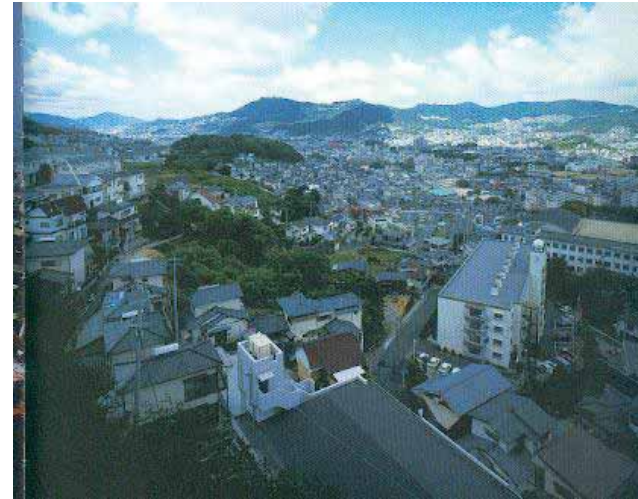
El seu treball gira exclusivament a l'entorn d'aquest tema i no únicament n'ha fet el punt d'arrencada conceptual i icònica de les seves obres, sinó el motiu essencial dels seus continus desplaçaments al llarg del món.



Christoph Draeger Roadsing 1996

Draeger, a més de realitzar algunes instal·lacions en les qual s'hi recreen les imatges i els objectes de la catàstrofe, efectua un autèntic seguiment, o pelegrinatge, als llocs del món on hi ha hagut una greu catàstrofe real. Aquesta peça pública

situada a Friburg *Roadsing* , és un senyal de localització de nou situacions geogràfiques on ha passat una catàstrofe i n'assenyala la distància. Podem veure indicada la direcció de Nagasaki (8.882 Kms.), Tchernòbil (1.612Kms.), Lockerbie (1.213 Kms.), etc...Gran part de la seva activitat és dedicada al seguiment d'aquests llocs del món en els quals realitza fotografies i altres intervencions...



Christoph Draeger 18.250 dies després d'Hiroshima 1995

18.250 dies després de Nagashaki, 1995

L'itinerari tràgic que realitza Draeger arreu del planeta on s'han esdevingut catàstrofes naturals, medioambientals o accidents aeris , és la peregrinació atzarosa i imprevisible per una mena de “via crucis” tràgic damunt la

Terra. Es tracta d'una fixació obsessiva per aquests llocs maleïts i pot llegir-se també, com una metàfora dels mals i de les desgràcies que poden succeir-nos durant la vida, és l'evidència clara de les malvestats a què estem exposats pel sol fet d'existir. El seu treball al llarg dels anys es converteix en el recompte de tota una sèrie d'esdeveniments catastròfics, i en l'advertiment de tots aquells als quals estem exposats i que s'anuncien per al futur. Sempre hi ha un proper acte de catàstrofe, sempre un proper lloc hi serà exposat i serà convertit en punt d'atenció...

En el treball *18.250 days after* Draeger ens mostra imatges actuals de les ciutats d'Hiroshima i Nagashaki; el títol ens posa sobre avís de la distància que separa la memòria de les dues ciutats i aquestes imatges d'una plàcida normalitat. Els divuit mil dos-cents cinquanta dies són la distància temporal que separa l'acte de realitzar les fotos i el desastre que s'esdevingué a les dues ciutats el sis d'agost de l'any 1945, exactament cinquanta anys enrere, quan hi esclataren les dues bombes atòmiques.

Ja hem vist anteriorment els treballs de Draeger que evoquen imatges ocasionades per catàstrofes naturals com tornados o terratrèmols. Grans fotografies de les zones

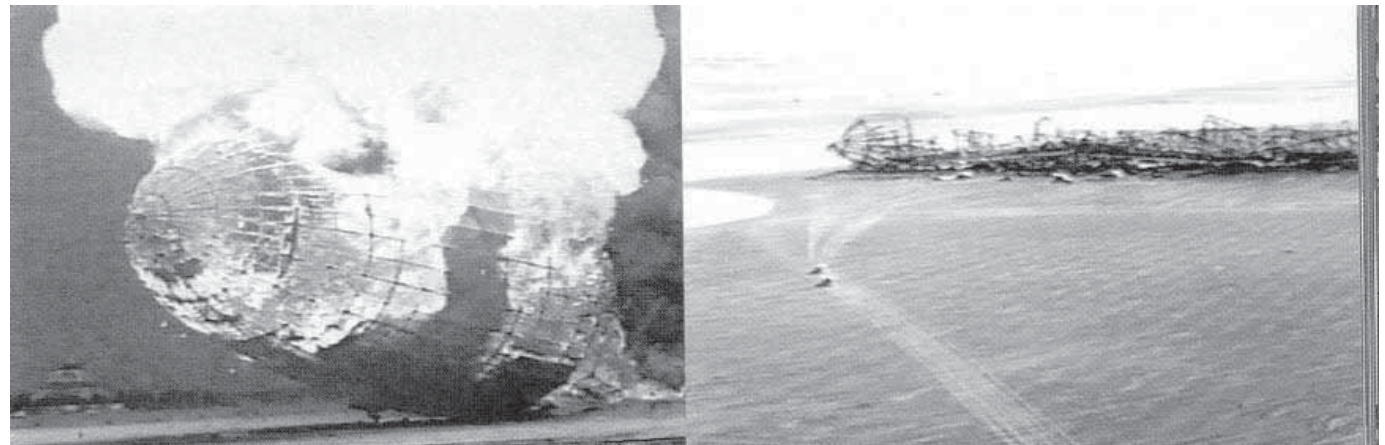
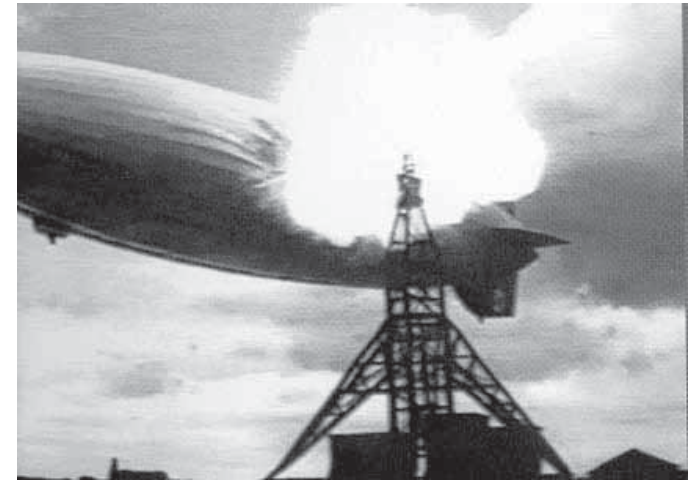
que l'artista ha presentat a la manera de *puzzles* recompostos, en una bella assimilació de l'estat de fragmentació del lloc on s'ha esdevingut el caos.



Christoph Draeger Eartquake warning, Japan 1995

Ara bé, Draeger també ha fixat la seva atenció en les situacions catastròfiques que la tecnologia ens procura, des de les imatges dels primers Zeppelins incendiats de començaments del S.XX, fins als grans avions de línies regulars de l'actualitat. Hi ha una fixació escrupulosa per a aconseguir imatges d'aquests *events* desgraciats

que l'artista utilitza per les seves instal.lacions i grans fotografies fragmentades a la manera de grans puzzles.



Christoph Draeger Crash, video, 1999



Christoph Draeger P.S.A. Crash, foto i puzzle 4000 pcs 1999



Christoph Draeger Ramstein Puzzle, 1999



Christoph Draeger Crash Video still 1999

Els videos de Draeger mostren imatges reals i imatges de ficció de situacions d'accident on es mostra una plàstica de l'accident com a espectacle , com a “bellesa” i les imatges dramàtiques dels protagonistes i la seva desaparició. També se'ns hi mostra l'esdeveniment de l'accident en un temps dilatat en el qual podem apreciar tot el desenvolupament de situacions que en temps real s'escapen a la percepció, és com si l'autor volgués posar en imatges algunes reflexions de

Virilio: “L’home apurat...” de Paul Morand es sorprèn al contemplar a càmera lenta l’accident d’un avió. L’avió frega el terra, i aquest el parteix en quatre amb més delicadesa de la que fa gala un gourmet al pelar una figa.... El xoc més violent, el més mortal, sembla tant dolç com una successió de carícies. Des d’aleshores s’ha millorat aquesta impressió visual provocant col·lisions experimentals, poblant-les de cadàvers i filmant-les en diferents velocitats amb varies càmeres. Després de la marxa de l’home i les seves danses, allò que s’ofereix a la vista és la lenta coreografia que associa els cossos morts als vehicles en marxa; talment una revelació amorosa de la parella que componen la tecnofília i la velocitat quan al xocar les dues carícies es produeix una commoció mortal...⁴¹

⁴¹Paul Virilio op.cit, p. 114



Cristoph Draeger **Crash statistic**, Video loop 1999

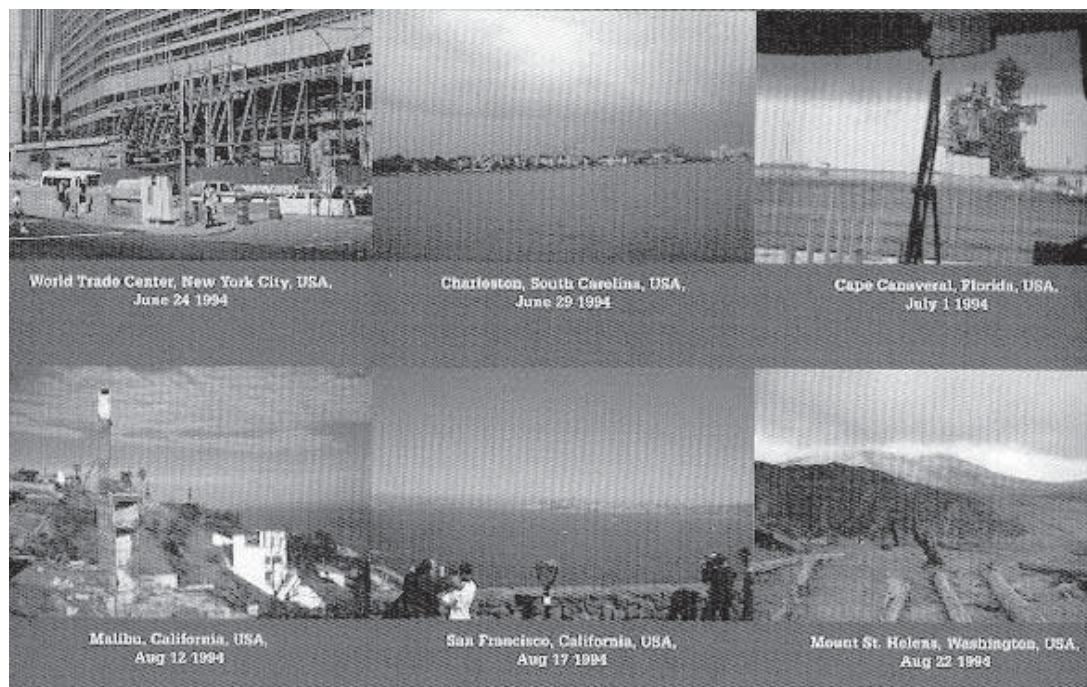


Christoph Draeger **The great German train disaster** . Puzzle 8000 pcs. 1999



Christoph Draeger **CRASH** Instal.lation 1999

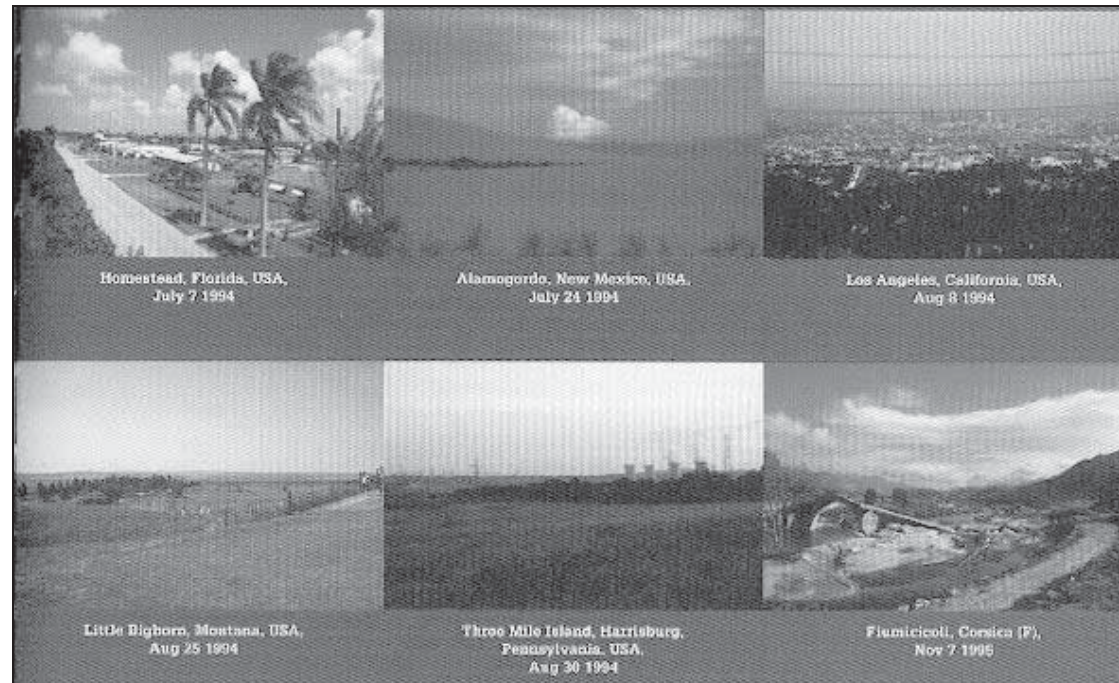
A la instal.lació CRASH, Draeger projecta tot un seguit d'imatges d'accidents reals a sobre d'una pantalla, al terra s'hi acumulen 6 metres cúbics de diminutes peces de puzzle descompostes, en els quals hi ha fragments de les imatges catastròfiques que apareixen consecutivament en el vídeo. D'aquesta forma podem percebre l'efecte visual de la catàstrofe, però també en tenim la impressió física a través de la metàfora de la imatge descomposta. Es tracta d'una representació del desordre a què tot accident ens aboca....



Christoph Draeger, fotos de l'any 1994 de llocs d'arreu del món on s'han esdevingut catàstrofes



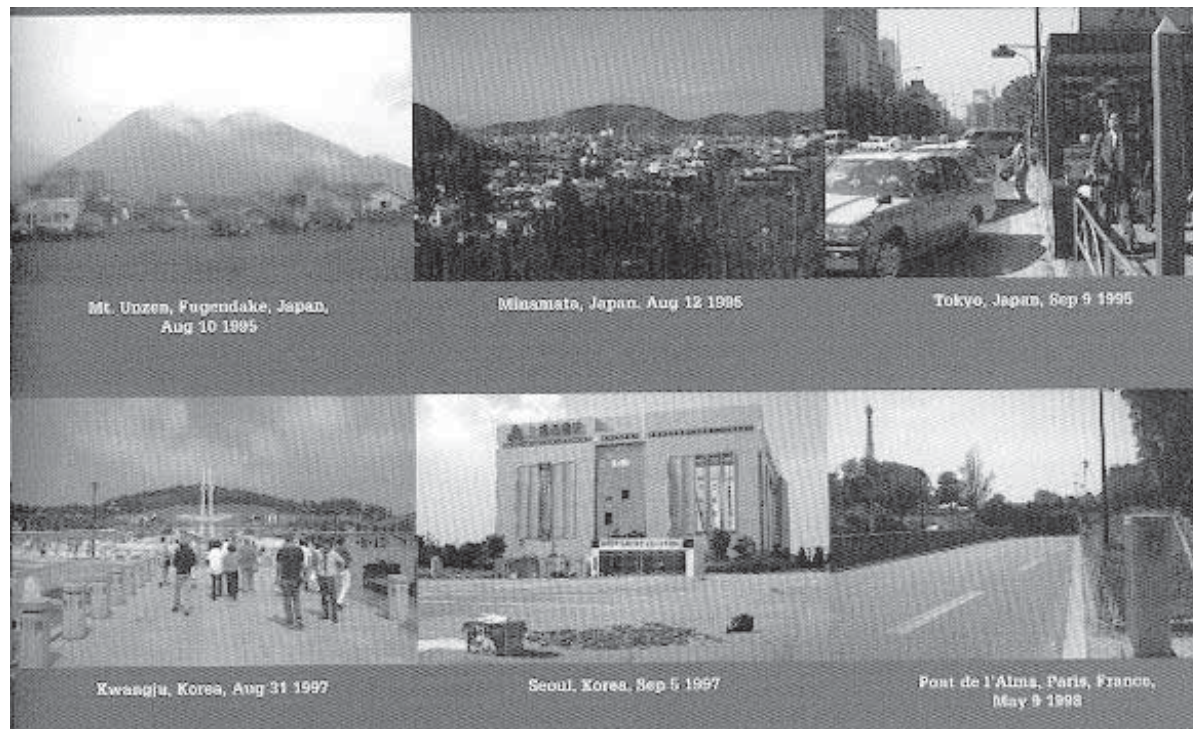
Christoph Draeger, fotos de l'any 1995 de llocs d'arreu del món on s'han esdevingut catàstrofes



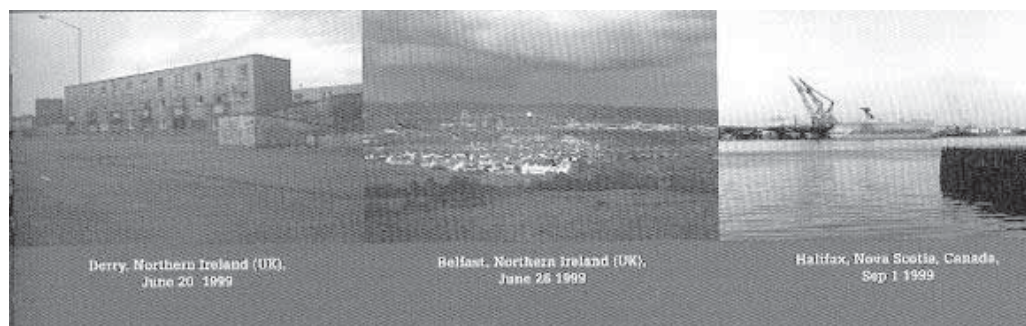
Christoph Draeger fotos dels anys 1994 i 1995 de llocs d'arreu del món on s'han esdevingut catàstrofes



Christoph Draeger fotos dels anys 95,96,97 de llocs d'arreu del món on s'han esdevingut catàstrofes



Christoph Draeger, fotos dels anys 1995,1997, i 1998 de llocs d'arreu del món on s'han esdevingut catàstrofes



Christoph Draeger, fotos de l'any 1999 de llocs d'arreu del món on s'han esdevingut catàstrofes



Christoph Draeger fotos del 10 de juliol del 1997 del càmping dels Alfaques on s'esdevingué la catàstrofe de l'explosió d'un tanc de petroli a principis dels anys 70...

Incidents. Diversos artistes...

D'altres artistes presenten una imatge menys espectacular de la catàstrofe, es tracta d'apropaments a situacions en què el propi artista realitzava un patètic strip-tease, o unes noies emulaven un *sex show* casolà mancat totalment de la més mínima gràcia o de qualsevol connotació eròtica. El seu treball evoca doncs, situacions de degradació -pròpia o aliena- en les quals un cos humà és atrapat per

uns fets accidentals mitjançant els quals un individu és pres d'una situació incontrolada i ridícula, mai exempta de dramatisme o perversitat.

El cas de l'artista danès Peter Land és paradigmàtic d'aquesta visió "artistitzada" de l'accident o de l'incident . En els seus treballs –generalment en format vídeo- podem veure un individu en una situació compromesa, accidentada o ridícula que generalment esdevé traumàtica i que fa aparèixer el seu protagonista -ben sovint el propi artista- com algú que ha estat pres pel fracàs o la més ridícula degradació. Els primers treballs de l'artista van consistir en curtes filmacions que el converteixen en objecte de degradació, de burla o en situacions melodramàtiques.



Peter Land The Staircase, Video projection 1998

En els seus coneguts vídeos sobre caigudes apareixen imatges d'individus precipitant-se escales avall, com a metàfora d'una certa degradació i de fracàs. Treballs que repeteixen una i altra vegada aquesta “precipitació” cap al fons.

*Els vídeos de Land recorden la comèdia de situacions de les pel·lícules del cine mut, però estan estructurades amb tanta precisió que sembla talment que el punt neuràlgic de la caiguda aparegui aïllat en si mateix, convertint-se en una imatge estatuària...⁴². Els seus arguments donen interpretacions que fan possibles identificacions universals tant de la pròpia humanitat com de la imatgeria artística. Les caigudes d'aquests personatges ens provoquen una certa tendresa, alhora que una certa comicitat...i en el cas del treball *The Saircase* les imatges de l'individu caient per les escales es confronta a una imatge fixa del cel de nit, farcit d'estels.*



Peter Land The Pink space video loop 1995

Hi ha, en la contemplació de la desgràcia aliena –si aquesta és de caràcter lleu– una certa complaença, però aquests personatges de Land que veiem abillats per a activitats que podem identificar fàcilment, ens produeixen també una

⁴² Peter Land *The Art at the Turn Of Millennium* Taschen 2000 p . 294

compassió, perquè d'alguna manera ens acabem reconeixent amb el personatge, hi veiem aparèixer d'un costat la desgràcia aliena, però també la pròpia.



Peter Land Step Ladder Blues video loop 1995

Una altre visió més dramàtica d'aquesta situació accidentada és el treball *Sturz* de l'artista Günter Forg, on hi podem veure un individu caigut al fons del forat d'una escala. Podem comparar aquest treball amb el de Land i veiem com, efectivament, aquí ens desapareix immediatament aquell sentit melodramàtic de què parlàvem. Aquí la imatge del fracàs es fa explícita, representa l'estadi final d'aquest procés accidental que Land ens mostra encara seqüencialment...



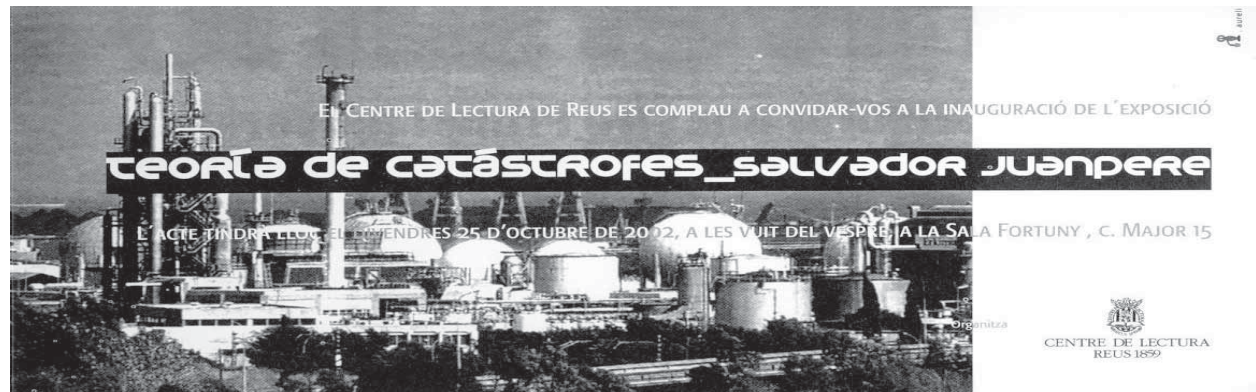
Günter Förg Sturz 1984 b/n fotografia

Aquest treball de Förg és de caire ben diferent, encara que la imatge representi una situació similar, la tecnologia i la percepció -potser a causa d'aquesta. se'ns presenta ben diferent. Förg és abans que res un pintor que ha fet forces ullades al llenguatge de la pintura de la modernitat, però a principis dels vuitanta realitzà una sèrie fotogràfica que ha estat molt celebrada i que recollia un sentit dramàtic de certes situacions del món d'aquest final de segle. En aquesta imatge veiem un personatge immòbil al fons de l'ull d'una escala, el punt des del qual veiem

l'escena és el del recorregut que ens sembla pot haver realitzat el cos que veiem al fons. Es tracta de la imatge d'un final, possiblement d'un suïcidi. En un treball de la mateixa època mostrà un seguit de trenta fotografies de l'arquitectura de Moscou, edificis construïts entre els anys 1923 i el 1941 que al cap de quaranta anys presenten un estat de fracàs similar al de la mateixa ideologia que els havia edificat.

OBRES PRÒPIES RELACIONADES AMB EL CAPITOL

En aquest punt voldria presentar el treball *Teoria de Catàstrofes*⁴³, una instal·lació que va ser produïda per a exorcitzar una obsessió personal.



⁴³ Instal·lació presentada al Cicle *JE EST UN AUTRE* de la Sala Fortuny del Centre de Lectura de Reus, temporada 2002/2003, la instal·lació s'inclou en el catàleg de la Fundació Vila-Casas, Barcelona 2003 i serà presentada el mes de maig a la Facultat de Medicina de Barcelona

L'origen d'aquesta instal·lació es situa molts anys enrere quan vaig trobar que Kennet Clark al seu llibre *Civilización*⁴⁴ citava un poema de Kavafis titolat *Esperant els bàrbars*. El llibre de Clark s'estava a la meua llibreria des de l'abril del 1981 però el descobriment d'aquest poema de Kavafis fou recent i venia a alimentar una mena de neguit interior que jo anava arrossegant des de molt de temps sobre l'aspecte mediambiental de la meua terra: el Camp de Tarragona. Per extensió cap a la problemàtica ecològica global, si cal, però el fet de tenir arrels situades a la zona de Catalunya amb mes acumulació d'indústria química i nuclear m'ha sensibilitzat des de fa molt de temps sobre la perillositat, l'estat de latència d'aquesta hipotètica possibilitat de catàstrofe. En varies ocasions he publicat articles sobre el tema a la premsa comarcal, així que la situació que el poema retrata, aquest poble en estat d'espera, en *vaga d'aconteixements* –que diria Baudrillard- va començar a donar-me pistes de com abordar una exposició sobre el tema. La publicació posterior per part d'un diari local del llistat dels productes perillosos elaborats a la zona hem va proporcionar un altra pista. Una informació i l'altre, els dos materials sobre la taula, havien de relacionar-se d'alguna manera. La instal·lació podria consistir, precisament en posar en relació aquestes dues informacions. Imaginar-ne els materials, la formalització, la disposició espacial, seria començar a dissenyar la instal·lació, seria en definitiva posar a la pràctica un mètode intuïtiu, instintiu, posar en relació....fer que l'obra proposés una lectura pròpia, oberta...

⁴⁴ Kennet clark CIVILIZACION Alianza Editorial Madrid, 1979 pg.

Es tractava, doncs, d'establir dues redaccions textuais: per una banda el poema *Esperant els Bàrbars* de Konstantinos Kavafis i de l'altra els 85 productes perillosos produïts a la zona petroquímica de Tarragona.



Complejo petroquímico. NININ OLIVE

Química tiene 85 productos peligrosos

PRODUCTOS QUIMICOS		Inflamable	Tóxico	Explosivo	Corrosivo	Peligroso para el medio ambiente
Acetaldehído		■				
Acetato de butilo		■				
Acetato de celulosa		■				
Acetato de etilo		■				
Acetato de vinilo		■				
Acetileno		■				
Acetocianhidrina			■			
Acetona		■				
Acido acético		■				
Acido clorhídrico		■				
Acido fluorhídrico		■				
Acido nítrico		■				
Acilonitrilo		■				
Alcohol polivinílico		■				
Alcoholes OXO		■				
Amoníaco			■			
Amoníaco 25%			■			
Anhidrido ftálico		■				
Anilina		■				
Butano		■				
1,3-Butadieno		■				
Butanol		■				
Buteno		■				
Ciclo-hexanona		■				
Cloro		■				
Cloroforno		■				
Cloruro de metileno		■				
Cloruro de vinilo		■				
Cloruro férrico		■				
Crudo		■				
Diisocianatdifenilmetano		■				
Disolventes residuales		■				
2,6-diterbutilo fenol con tolueno		■				
Eter de petróleo		■				
Estireno		■				
Etanol		■				
Etileno		■				
Fenol		■				
Formaldehído		■				

¿Qué esperem a la plaça tanta gent reunida?

Diu que els bàrbars avui seran aquí.

¿De què ve al Senat aquesta inacció?

¿Per què seuen els Senadors i no legislen?

Es que els bàrbars arribaran avui.

¿Per què han de fer lleis ja els Senadors?

Les dictaran els bàrbars quan vindran.

¿Per què l'Emperador se'n ha llevat tan d'hora i és a seure al portal més gran de la ciutat, dalt del tron, revestit i portant la corona?

Es que els bàrbars arribaran avui.

I el nostre Emperador creu que ha de rebre llur cap. I fins i tot té preparat.

per dar-l'hi, un pergami. Allí li ha escrit una llista de títols i de noms.

¿Per què els nostres dos cònsols i els pretors van avui amb les togues vermelles, les togues recamades?

¿Per què porten braçals amb tantes ametistes i anells amb esplèndides, cristal·lines maragdes?

¿per què han pres avui uns bastons preciosos amb tot de plata i or cisellats de mà mestra?

Es que els bàrbars arribaran avui;

i tot això són coses que fascinen els bàrbars.

¿Per què els bons oradors no han vingut com sempre a engegar llurs discursos, a dir el que d'ells s'espera?

Es que els bàrbars arribaran avui;

i són gent que els empinen retòriques i arengues.

¿Per què ha començat de sobte aquesta angúnia i aquest renou? (Oh, com s'han allargat les cares!)

¿Per què es buiden de pressa els carrers i les places i tothom va tornant a casa molt pensivol?

Es que s'ha fet de nit i els bàrbars no han vingut.

I uns homes arribats de la frontera han dit com ja, de bàrbars, no se'n veuen enlloc.

¿I de nosaltres ara què serà sense bàrbars?

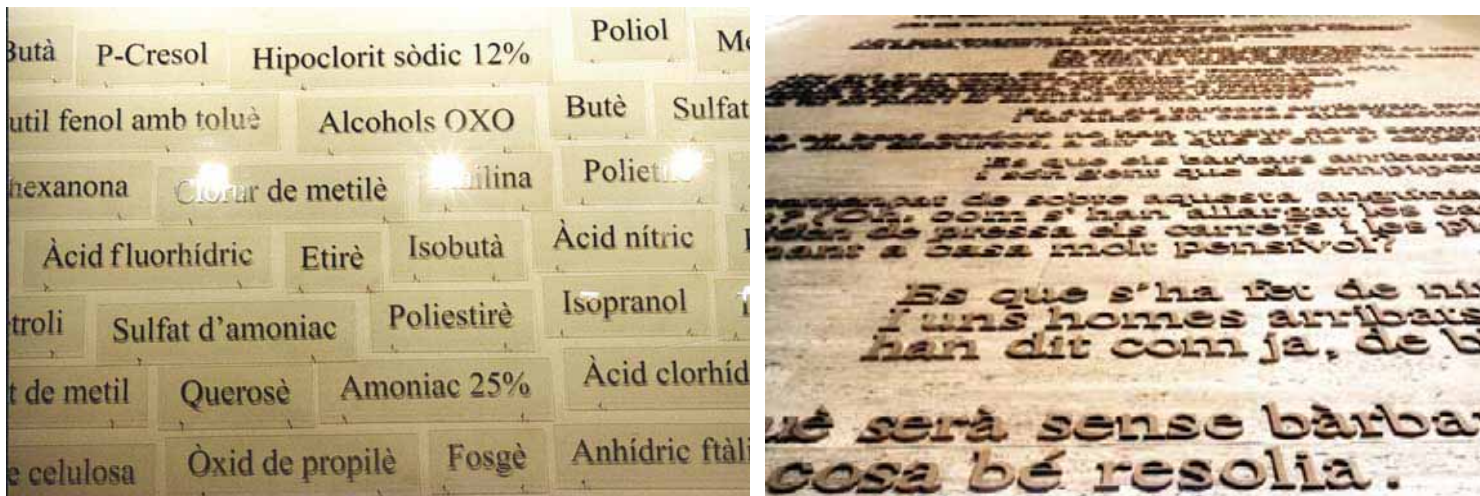
Aquesta gent alguna cosa bé resolia.

Diari de Tarragona Llistat dels 85 productes perillosos de la petroquímica de Tarragona Poema esperant els bàrbars de Konstantinos Kavafis



Teoria de catàstrofes (instal·lació)

La instal·lació va consistir en la confecció de les inscripcions en vinil dels 85 productes sobre vidre, que anirien instal·lats a la paret i la confecció del text en lletres de fang, que seria escrit al terra de la sala, en sentit perpendicular a la paret.



Teoria de catàstrofes (visió dels vidres amb els productes i visió del text del poema)



Teoria de catàstrofes, visió general de l'exposició Centre de Lectura, Reus octubre del2002



Teoria de catàstrofes Centre de Lectura, Reus, octubre del 2002

Qui no s'ha sentit estupefacte tot veient la magnitud de les instal·lacions petroquímiques del Camp de Tarragona i la seva proximitat als habitatges dels ciutadans? Qui no s'ha sentit impressionat i colpit, sortint de Tarragona per la carretera de la costa que du cap a la Pineda, Port Aventura i Salou, en passar per entre la multitud de dipòsits, xemeneies i canonades de totes mides que conformen aquell indret. Qui, sortint de Tarragona per la carretera que du a Valls, i tot passant a l'alçada del Morell i la Pobla de Mafumet ha pogut evitar de sentir atracció i repulsió a la vegada en veure l'espectacle de la visió nocturna de l'enorme ciutat fantasma que apareix davant els seus ulls, en sentir l'olor àcida d'aquesta mena de bàrbar paisatge industrial que recorda l'estètica de Blade Runner?

Heu vist la bellesa de la monstruositat d'aquestes instal·lacions? I no us heu sentit intimidats? Heu pogut evitar de pensar que passaria si hi hagués algun accident o com ja ha passat en altres llocs? Totes aquestes sensacions, contradiccions, inquietuds i preguntes volten pel cap de les persones que, amb un

mínim de sensibilitat o circulen per aquestes carreteres o conviuen diàriament amb aquest complex petroquímic. Per això, no és estrany que hi hagi artistes -que viuen, coneixen o pateixen aquesta situació- que tinguin la necessitat d'expressar d'alguna manera el seu neguit o que sentin l'imperatiu moral de fer d'aquesta colpidora circumstància el tema principal d'alguna de les seves obres. Els que es dediquen a les activitats artístiques es distingeixen -o s'haurien de distingir- per la seva sensibilitat i, per tant o és lògic que la continua visió d'un espectacle d' aquesta mena estigui en el punt de partida d' algun tipus de treball i provoqui una idea, una obra, una resposta creativa. (...)

Ara, l'escultor Salvador Juanpere ha dut a terme una instal·lació poètica relacionada amb aquesta mateixa qüestió; una instal·lació que, malgrat la seva voluntat, no ha pogut presentar a la ciutat de Tarragona i que, finalment, exposa a la Sala Fortuny del Centre de Lectura de Reus.

En entrar a la sala ens trobem davant d'un text que envaeix el terra, que ocupa tot l'espai, que impedeix el pas i que obliga el visitant a circular prop de les parets. El text és un poema de Konstantinos P. Kavafis que es titula Esperant els bàrbars. Les lletres que componen el text estan fetes amb fang i posen en evidència la fragilitat de la terra com a material.

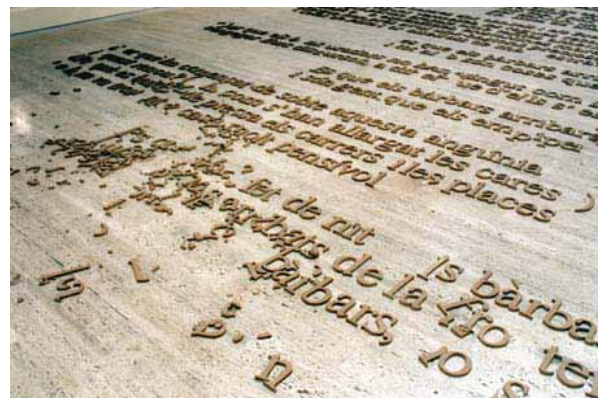
Una de les parets laterals també està envaïda completament per uns cartells de vidre i de vinil on es poden llegir el nom dels 85 productes especialment perillosos que s'elaboren en aquestes instal·lacions tarragonines. Es tracta de productes inflamables, tòxics i/o explosius; a alguns dels quals combinen, fins i tot, les tres perilloses i mortíferes característiques.

El contrast entre el text poètic i els cartells amb el nom dels productes, entre els materials amb que han estat realitzats uns i altres, entre l'horitzontalitat i la verticalitat, entre el terra i la paret, entre allò que hi ha a l'interior de la sala i allò que és a l'exterior, produeixen en el visitant una estranya atracció i un neguit que el posen en situació de percebre noves sensacions, emocions i relacions que fluctuen entre la poètica i la quotidianitat, entre l'art i la realitat, entre l'estètica i l'ètica.

Tot plegat fa que el visitant se senti atret per l'obra i pel seu contingut i s'adoni que l'art també té una funció crítica i de denúncia; una funció que es pot dur a terme d'una manera creativa, poètica i metafòrica i que porta implícits múltiples significats, suggeriments i connotacions que van molt més enllà de la prosaica enumeració d'un problema. Una funció de l'art que, en aquesta ocasió, Salvador Juanpere ha sabut utilitzar de manera plàstica, imaginativa, incisiva i precisa.⁴⁵

El treball va sofrir un (lleu) procés catastròfic al llarg dels dies que va durar l'exposició. Es va donar un petit fenomen de “desaparició” d'algunes lletres, però sobretot un procés de degradació de la part final del poema degut a l'irrupció dels visitants a la sala. Un efecte, per altra part, força previsible i carregat de sentit.

⁴⁵ Avui, dijous 21 de novembre del 2002



Teoria de Catàstrofes, visió dels darrers dies de la instal·lació. Es pot apreciar l'alteració de les lletres per l'afecte del pas dels espectadors al llarg del temps de durada de l'exposició...

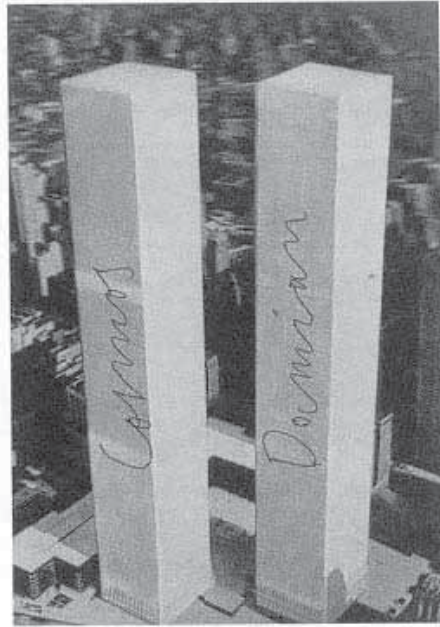


After the End, dibuix , tècnica mixta, 22 novembre del 2001

Dibuix realitzat el dia 22 de setembre del 2001 a partir de la commoció personal pels fets esdevinguts a Nova York. Aquesta és la primera obra que vaig realitzar després de l'atemptat. Es tracta de l'amplificació d'una minúscula anotació personal feta al dietari a sobre d'un paper de grans dimensions que ha estat foradat a cops de troquel, a la manera de les incisions d'unes bales...En realitat, el text en anglès fa referència a aquesta consciència general de final d'un Temps, d'una època i potser d'una relativa pau general al món; però també vol ser una evidència d'una fe en el futur, d'unes ganes de seguir endavant, es tracta d'un dibuix fet *després del final...* És l'inici d'aquesta continuació de la vida després d'un col·lapse en el qual semblava que el món s'ensorrava sota els peus.

CATÀSTROFE WTC 11 setembre⁴⁶

⁴⁶ *(En aquest apartat estalviaré les imatges de la catàstrofe de l'11 de setembre, abastament presents a la memòria de tots i em limitaré a presentar imatges artístiques que s'hi refereixen)*



Joseph Beuys **Cosmos&Damian** (World Trade Center) N.Y Color postcard 1976

La relació de Joseph Beuys amb Amèrica s'inicia el gener de l'any 1974 en què durant deu dies va pronunciar conferències entre Nova York i Chicago, al cap de pocs mesos hi realitzà l'acció titulada *I Like America and America Likes me* en el qual l'artista es tancà a l'interior de la Galeria René Block amb un coiote viu, l'animal fetitxe pels indis... *Aquest animal odiat pels blancs, diu que es pot considerar com un àngel.*⁴⁷ Una petita obra d'aquesta relació tangencial d'amor i

⁴⁷ Heiner Stachelhaus Joseph Beuys Parsifal Ediciones 1990 p . 191

d'odi amb els Estats Units, és aquesta postal que Beuys edità l'any 1976, emprant una imatge de la maqueta de les torres bessones de Nova York que es disposava a construir l'arquitecte Minoru Yamasaki, al bell mig de l'àrea financera de Manhattan (1973).

Beuys escriu, a sobre de la imatge de les maquetes bessones del complex del World Trade Center, els noms dels dos sants Cosme i Damià que al segle III van predicar la conversió dels infidels per Àsia Menor, i que ho van fer aprofitant els seus poders curatius. El nom Cosme és d'origen grec i deriva de la paraula *Kosmos* –univers- i també és un sobrenom aplicat al déu Júpiter . Beuys va escriure en anglès els noms dels sants, però amb una lleu alteració: canviant la lletra *e* per una *o*, de manera que s'explicita clarament l'origen llatí del nom i alhora, el significat etimològic de la paraula “cosmos, univers...”. D'aquesta forma realitza una superposició de significats a sobre de les dues grans icones de l'Imperi americà, com una mena de fars de domini universal, de l'expansió hegemònica de l'imperialisme. El greix de què estan cobertes les dues maquetes de la imatge fan referència a aquests poders “curatius” dels dos sants, la utilització dels quals serveix per a “la conversió” al sistema hegemònic de l'expansió de la civilització.

Beuys no ha pogut assistir al “gran espectacle” de la destrucció de les torres, tampoc al desconcert en què aquesta catàstrofe ha deixat al gran imperi americà i de retruc, a tot el bloc occidental. El mateix posat orgullós que les torres representaven, de cara a la seva rampant seguretat civilitzadora, ara es converteix en el gran “buit” deixat en el seu forat, com el gran espai dels dubtes, les pors i la presència de fantasmes....

Res s’escapa a la *consciència anticipadora* de l’art, ens deia Pàniker tot citant Ernest Bloch , i per altra banda, Adorno⁴⁸, a qui citàvem més amunt, efectivament considera l’art com *...l’antítesi social de la societat*.

Fixem-nos en l’obra d’aquest artista titulada: *Desorientació espacial del pilot*, de l’any 2000. Hi veiem fixat just l’instant en què un avió volant rere un edifici ens oculta la cabina. Exactament igual com el moment aquell que ...

⁴⁸ Salvador Pàniker *Filosofia i Mística Una lectura de los griegos* Anagrama BCN 1992 p .127



Gretchen Hupfel **Spatial Desorientation Pilot Error 2000**

vam poder veure repetit fins al cansament, quan l'avió s'encastava contra el WTC, l'onze de setembre del 2001. L'artista ha realitzat diverses fotografies d'aquests moments que, congelats, ens evocuen situacions accidentals. Les seves fotografies, sempre en blanc i negre, juguen amb l'engany de l'efecte òptic, i el punt de vista des del qual ha estat presa la fotografia ens proporciona una visió oportuna –

oportunista- de l'esdeveniment, com aquelles imatges que després d'un accident real apareixen a la premsa, sempre proporcionades per fotògrafs i càmeres ocasionals que eren allí en el moment just...Els treballs d'aquest fotògraf han pres un especial relleu després de l'11-S i, tal com deia la revista Artforum⁴⁹, a l'abril del 2001, pocs mesos abans de l'atemptat *els seus treballs fotogràfics, evocadors d'accidents ens ofereixen una impressió angoixant de la tecnologia moderna*. Els títols de les seves fotografies *Touchdown –premature-*, *Wind Shear –unforeseeable-* i aquesta de *Spatial Desorientation*, totes elles realitzades l'any 2000 són una permanent aposta davant de la consciència anticipadora dels grans desastres, i ens parlen dels Imprevistos, dels finals prematurs, etc.

Un altre treball que mostra les torres bessones i que ens sembla també una terrible premonició de l'accident és el de l'artista Gabriel Orozco que va realitzar en materials diversos, extrets dels propis entorns, una rèplica dels principals gratacels de Manhattan. Les característiques dels materials emprats,

⁴⁹ Philip Auslander Atlanta Contemporary Art Center Artforum abril 2001 p. 142



Gabriel Orozco, **Island into the island**, 1993⁵⁰

materials de rebuig, brossa, fustes cremades o extretes de les aigües, restes i fragments d'obra dels edificis degradats dels contorns, confereixen a la imatge una aparença de dramatisme efectivament premonitori, de *consciència anticipadora*. La intenció de l'artista -any 1993- era de proposar una visió crítica de les grans construccions de l'imperi americà, vista des de "la perifèria", des d'una certa llunyania, que per metàfora ens evoca les perifèries globals, però després de l'11-S aquesta obra adquireix una significació molt més lúcida: la terrible fragilitat de les grans construccions i per extensió, dels models culturals i socioeconòmics.

⁵⁰ PARKET N° 63 2001

També des de la cultura popular trobem ara premonicions de l'atemptat, per exemple aquesta imatge del darrer còmic de Superman publicat a l'Estat Espanyol poc abans de l'11-S. Podem dir que el relat de ficció s'ha convertit en real i no cal dir tampoc que aquesta mena de "premonicions", a partir de la data fatídica, han estat totalment relegats a zones qualificades ara com d'antiamericanes. Els dibuixants espanyols que treballen per a la companyia DC Còmics d'Estats Units van comentar recentment: *...nos han pedido un cómic que exalte los valores de la vida americana, del alto precio que se ha de pagar para vivir en libertad...*⁵¹, però en fi, aquest seria un altra tema.... Ara ens interessaria de veure com la catàstrofe de l'11 de Setembre a Nova York ha impregnat alguns dels treballs dels artistes actuals , com aquest sentiment de catàstrofe ja ben palès a l'art dels darrers anys del Segle XX, fora de les vel·leïtats anticipatòries determinats productes artístics d'aquests temps finals, centren la seva mirada en aquesta gran tragèdia.

⁵¹ Jaume Vidal EL PAIS lunes 22 de octubre de 2001



No hem d'oblidar que l'atemptat del WTC va posar definitiu final al Segle XX, va relegar a la categoria d'anècdota totes les bizantines discussions sobre el final o el principi del Segle - 1 de gener del 2000 o 1 de gener del 2001- i ha representat un punt d'inflexió temporal claríssim, però segurament ho serà també , i de manera definitiva, d'un nou ordre de disposicions econòmiques i geopolítiques del món del nou segle.

Hi ha un aspecte que pocs dies després de l'atemptat va aparèixer a la premsa que no voldria passar per alt i que relaciona l'art i amb la catàstrofe. Obres de Joan Miró, de Calder, de Louise Nevelson i de Lichtenstein van desaparèixer amb l'atemptat; ho publicava EL PAIS *por ahora no sabemos a cuanto ascienden las perdidas exactamente...*⁵². Entre els treballs s'hi trobava un gran tapís que Joan Miró havia fet als tallers de Josep Royo a Tarragona l'any 1974, i la catàstrofe també va destruir les oficines, magatzems i espais de treball d'un centre d'ajut a artistes i organitzacions relacionades amb l'art (NYSCA) de la zona de Manhattan. Hi va morir un dels escultors que hi treballaven, Michael Richards, el treball del qual, curiosament, feia referència també a vols d'avions.

⁵² EL PAIS lunes 24 de septiembre de 2001



Nadin Ospina Ídolo con calavera, **pedra tallada 1998**

Evidentment una catàstrofe de tal magnitud, en el cor mateix de la capital occidental del món ha de significar un abans i un després per a moltes coses, ho deien els diaris al cap de pocs dies i ens arribaven impressions dels diversos artistes d'aquí que havien assistit en directe a la tragèdia.

4 LA VANGUARDIA | LIBROS | IDEAS | MÚSICA | ARTE |

I ♥ NY
MORE THAN EVER

Los artistas neoyorquinos prevén cambios en su obra tras la tragedia

Artistas como Louise Bourgeois, Richard Serra, Alex Katz o Milton Glaser han hablado con "La Vanguardia" sobre lo que supuestamente para ellos el ataque del pasado 11 de septiembre a las Torres Gemelas de Manhattan. Todos se refieren a una profunda conmoción que en algunos casos, como el de Bourgeois, ya se está reflejando en sus pinturas.

JUSTO BARRANCO

Pero es que vi cómo chocaba un avión, cómo ardía la torre, cómo decenas de personas se lanzaban al vacío para huir de las llamas, cómo la gente pedía auxilio y gritaba desesperada a través de las ventanas. Y entonces chocó el segundo avión y hubo otra explosión. El fuego lo consumía todo. La gente de la primera torre continuaba agitando telas para ser rescatada. Y luego, de repente, sin que lo esperáramos, se hundieron ante nuestras narices. Era como una pesadilla, realidad virtual.

No lo era. Las mismas imágenes que cientos de millones de espectadores contemplaban por televisión el pasado 11 de septiembre sólo estaban separadas por un cristal para el escultor Richard Serra. Se encontraba trabajando en uno de los edificios que rodeaban el World Trade Center neoyorquino y que hoy sólo envuelven un inmenso amasijo de cascotes y cuerpos sepultados. Las consecuencias se evidencian con sólo escuchar su voz y su discurso imparable y desesperado.

"He cambiado", acierta a decir.



ZAPATOS DE MUJER ABANDONADOS. Alguien que escapaba debió dejarlos en las calles de Manhattan. La imagen es una de las tomadas por el artista catalán Francesc Torres minutos después de la tragedia, según él mismo explica en esta página.

LA VANGUARDIA 21 de septiembre de 2001

Un d'ells fou l'artista Francesc Torres que il·lustra l'article de La Vanguardia del dia 21 i que pocs minuts després va prendre la camera per a copsar en petits detalls l'abast de la tragèdia.



Vam poder contemplar aquest petit detall d'un sòl en el qual descansaven unes sabates de dona, abandonades, al costat d'un objecte que sembla ser una capsa d'embalatge d'alguna compra. El dramatisme de la imatge pren cos quan sabem les circumstàncies que envolten aquests objectes quotidians. L'artista no va enfocar cap a les grans representacions de la catàstrofe que sortien a tots els mitjans i que de

forma immediata viatjaven cap a totes les pantalles del món, aquí la sensibilitat de l'artista es va detenir



en aquests petits elements, vestigis de la catàstrofe, objectes personals abandonats, perduts, orfes....és una visió propera, íntima, de l'esdeveniment, que generalment es la que després, amb més calma han tractat els artistes, lluny, ja dic, de les imatges

⁵³ Revista TRANSVERSAL Revista de cultura contemporània núm. 18 p. 19

espectaculars que han donat la volta al món. Temps després Francesc Torres, pausadament, va realitzar altres treballs de reflexió sobre l'atemptat, com aquestes imatges acompanyades de textos que va publicar un monogràfic de la revista Transversal.

Touham Ennadre la imatge serena del desastre



Touham Ennadre Col.lecció de la sèrie Nova York 11 de setembre del 2001, a la Documenta de Kassel, l'estiu del 2002

Aquest artista nascut el 1953 al Marroc i instal·lat a París, ha realitzat una sèrie fotogràfica de gran pulcritud que retrata per un costat el caràcter proper i humà de

la tragèdia de l'11 de Setembre, i de l'altra –si es pot dir així- la bellesa de situacions que s'hi relacionen. No cal perdre de vista en aquest treball un tractament emfàtic i crític del patriotisme nacional americà, - una visió irònica si pensem en la procedència de l'artista -, i una representació estètica de l'orgull ferit del poble que, sota diverses representacions humanes de novaiorquesos en actituds vinculades a la tragèdia, ens ofereixen unes imatges radicals, en blanc i negre, del dolor i del dramatisme.



Touham Ennadre Nova York 11 de setembre del 2001

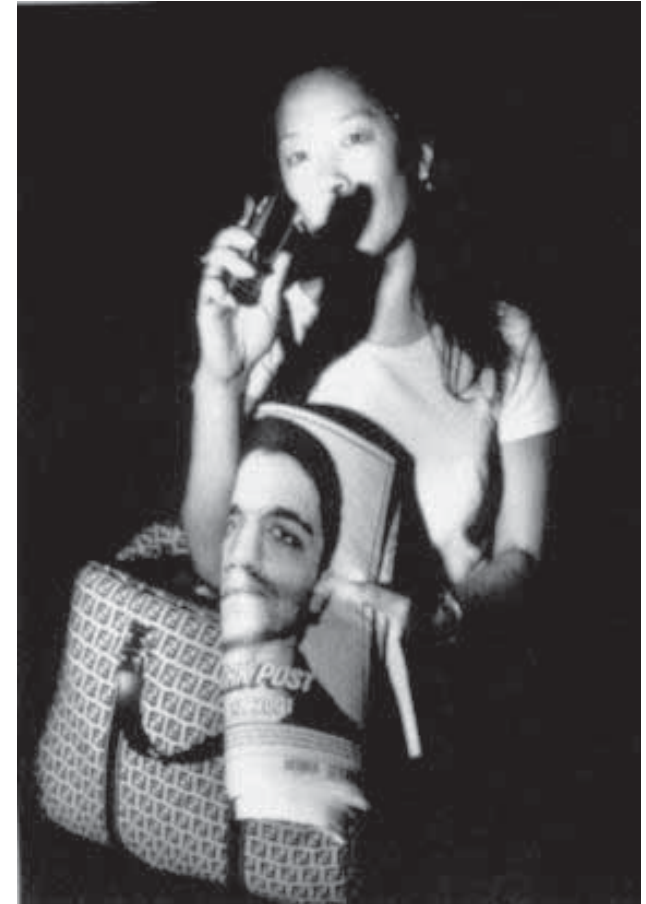
Tota la col·lecció de les imatges està realitzada des del mateix procés fotogràfic: un focus lumínic centra el relat. Els contorns de la fotografia queden en la més absoluta foscuria i els personatges que hi apareixen, de races i tipologies ben

diferenciades, ens transmeten alguna mena de missatge ben explícit. Hi veiem persones situades al centre de les imatges que s'abracen cobertes per la bandera americana. Una parella d'homosexuals abraçats que miren fora del camp de la fotografia amb un posat entristit...



Touham Ennadre Nova York 11 de setembre del 2001

Hi veiem una noia negra, amb el cap cobert, que pren foc a una gran espelma. Un jove negre, d'esquena, rapat, que duu també una bandera americana entre els braços. Totes les fotografies tenen aquesta aparença de treballs molt mesurats, preparats des de la serenitat...
Una noia de procedència oriental amb un diari a les mans

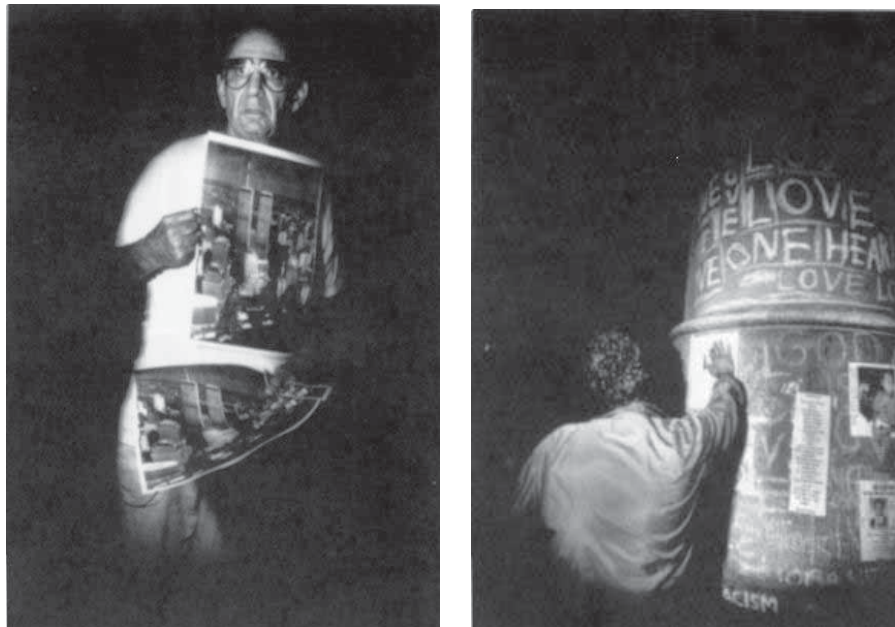


Touham Ennadre Nova York 11 de setembre del 2001

amb la imatge en portada d'un dels suposats autors de l'atemptat i que amb l'ombra del mòbil a la mà, ens tapa la visió de la seva boca.

Un home que, amb la mirada fixada a la càmera, agafa dues fotografies de les torres bessones, una de les quals mostra apressada contra el pit. L'home ens

mira des de la perplexitat, encara, des de la incredulitat, o des de la profunda tristesa. L'home, amb unes grans ulleres, que reforcen la punxant mirada sorgeix de la foscor, com una aparició irreal, tot i la seva física normalitat. Un altre personatge d'esquena es recolza contra un cilindre publicitari ple d'escrits espontanis reclamant amor, sol·licitant informació sobre algun desaparegut. Un home que, sorgit també de la nit, sembla cansat, impotent davant de la magnitud de la tragèdia o aferrat a la darrera esperança de saber noves d'algú...



Touham Ennadre Nova York 11 de setembre del 2001

I finalment aquesta fotografia en la qual no hi apareix ningú “real”, es tracta únicament d'un paper imprès, mal enganxat que reclama notícies d'algú.



Touham Ennadre Nova York 11 de setembre del 2001

L'anunci és prou explícit *Necessito el vostre ajut...*, es reclama notícies d'una noia anomenada Gennie, un cartell rebregat, envoltat d'una mena de cosmos caòtic que anuncia una certa imatge del desastre. El dramatisme explícit del reclam contrasta terriblement amb la mirada i el somriure de la noia jove que apareix a la imatge. Es tracta d'una imatge dins de la imatge i ens fa pensar en la terrible distància que s'estableix entre una i l'altra. Són dues imatges separades per un gran esdeveniment catastròfic ^{NOTA}

Com ja s'ha comentat, la revista TRANSVERSAL en l'edició del juny del 2002 publica un interessant dossier sobre les conseqüències de l'onze de setembre en el panorama internacional. Dins dels articles que s'hi inclouen hi ha –a tall d'il·lustració– aquest treball visual d'Antoni Muntadas en el qual l'artista confronta algunes imatges relacionades amb la iconografia americana, intercalades amb paraules com *símbol, solidaritat, patriotisme,*

⁵⁴ Revista TRANSVERSAL Revista de cultura contemporània núm. 18 p. 19



Antoni Muntadas On translation: the simbol (**símbol**) 2002



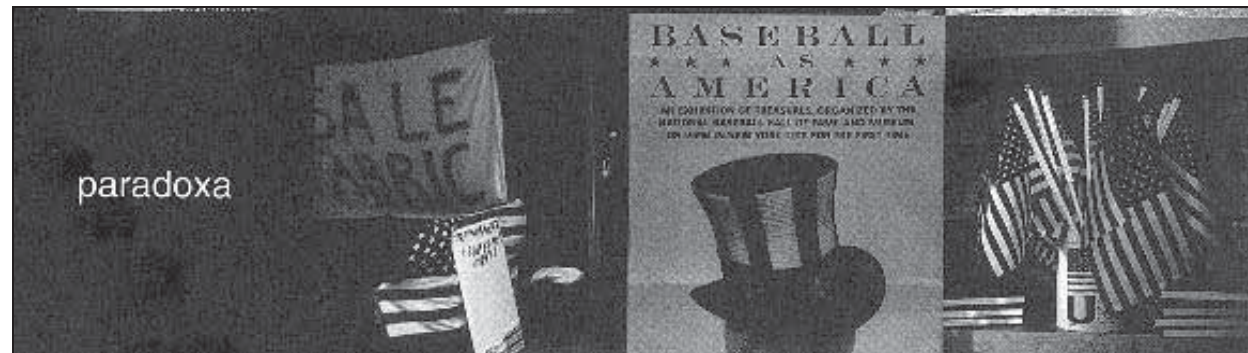
Antoni Muntadas On translation: the simbol (**solidaritat**) 2002



Antoni Muntadas On translation: the simbol (**Patriotisme**)2002



Antoni Muntadas On translation: the simbol(marxandatge) 2002

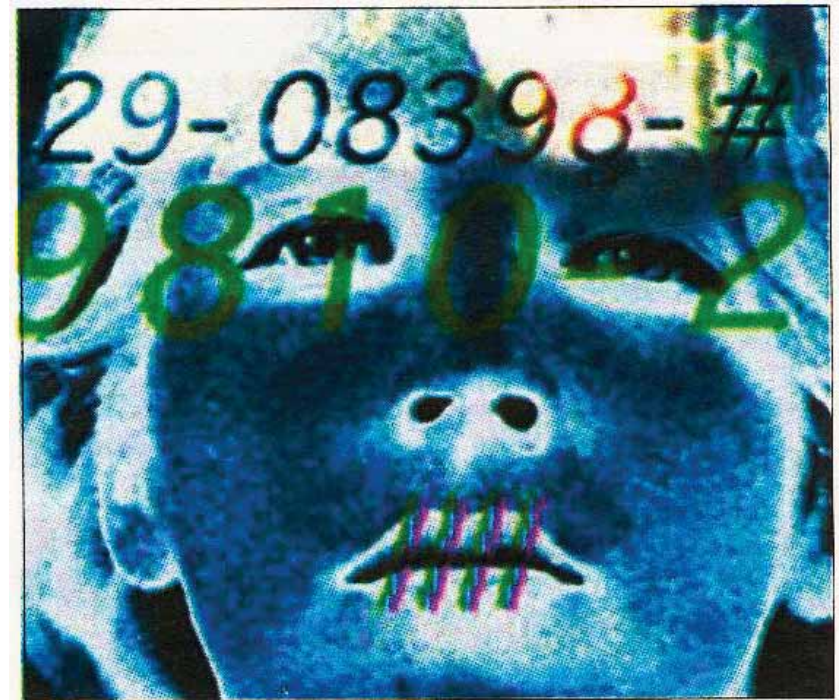


Antoni Muntadas On translation: the simbol (paradoxa) 2002

Victoria Vesna : 091101

L'artista nord-americana Victoria Vesna ha treballat exclusivament a la xarxa. L'onze de setembre havia viatjat a Oldenburg per a presentar una intervenció en un Museu, només assabentar-se de l'accident de N.Y. va decidir canviar el seu treball i va proposar un espai de reflexió sobre l'atemptat. El treball que va titular *Cellular trans_actions: 091101*, roman encara a Internet. Vesna

argumentava així la seva intervenció: *Al veure com els mitjans cobrien els esdeveniments em vaig convèncer de la necessitat d'obrir un espai per als relats i visions alternatives...*⁵⁵



Victoria Vesna Cellular trans_actions: 091101 treball en xarxa,

En les projeccions de la instal·lació ha manipulat imatges de la televisió, i només es deixen entreveure alguns petits detalls per a poder identificar

⁵⁵ EL PAIS jueves 1 de novembre del 2001

el lloc: Nova York. Així la imatge pertany a qualsevol lloc que ha sofert la violència, des d'Hiroshima fins a Txetxènia..

En aquest punt voldria recordar algunes paraules de Baudrillard l'any 1978: *...el terrorisme no és la decisió de la violència, sinó que es troba a tot arreu en la normalitat de lo social, d'una forma tal que pot d'un moment a l'altre transformar-se en una realitat, inversa, absurda, incontrolable. La catàstrofe natural juga en aquest sentit i és així com paradoxalment, arriba a ser l'**expressió mítica** de la catàstrofe d'allò social . O més ben dit, essent la catàstrofe natural per excel·lència una peripècia desproveïda de sentit, no representativa - a no ser Déu....-, arriba a ésser una mena de símptoma o d'encarnació violenta de l'estat de lo social i l'ensorrament de totes les representacions que el sostenen...*⁵⁶

Aquesta efemèride de l'11 de setembre a N.Y. ha marcat i marcarà moltes de les accions i esdeveniments dels temps que vindran. I també tindrà la seva parcel·la de determinisme artístic, hi ha hagut una saturació de referències

⁵⁶Jean Baudrillard Cultura y Simulacro Masa y terrorismo Kairós BCN 1984 p. 163



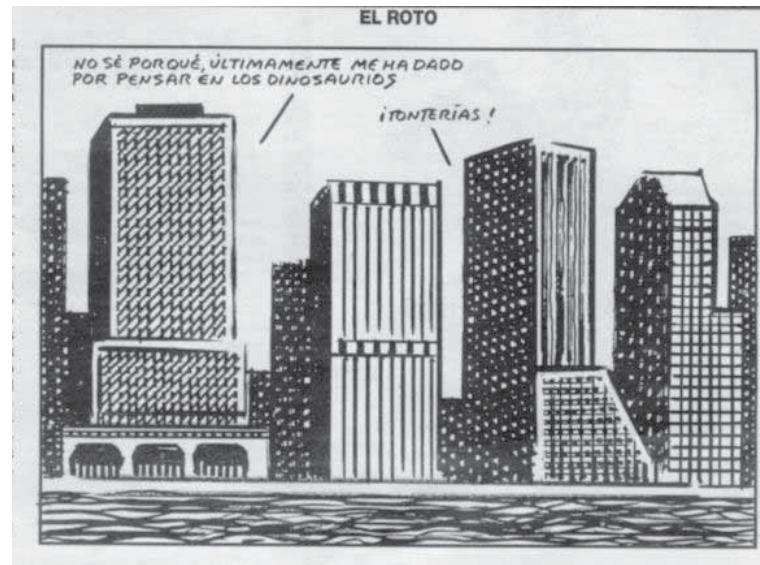
FORGES EL PAIS lunes 17 de septiembre de 2001

gràfiques, visuals i conceptuals en els darrers temps, però més enllà d'algunes obres de les quals hem parlat més amunt, és possible que n'emergeixin d'altres que hi faran una referència més profunda, que es vinculin a aquest senyal d'indefensió, a aquest avís d'un nou ordre per al sistema occidental, de la mateixa manera que certs artistes en aquestes darreres dècades han pres com a model un altre dels flagells catastròfics: La sida.

El dossier de la revista TRANSVERSAL diu: *...després de la identificació de HIV, l'any 1982, els mitjans informatius van respondre amb un assalt voyeur d'imatges de víctimes demacrades morint de sida. Cap a mitjans dels anys vuitanta, alguns fotògrafs activistes van respondre amb imatges de gent amb sida, però amb aspecte saludable. I tot i que potser van aixecar l'estat d'ànim de la*

gent amb sida, no són gaire interessants com a obres d'art. Els efectes abstractes, no periodístics, de l'art van aparèixer per primera vegada en una exposició de retrats de Nicholas Nixon al Museum Of Modern Art (...) després, artistes d'una nova generació com Nan Goldin, Robert Mapplethorpe o Keith Haring van produir ja obres reveladores sobre aquest flagell...

...altres temes crítics que connecten la sida i l'Onze de setembre se centren en la natura de l'art i la memòria: en una crisi, què hauria de ser art? És una cosa a curt o a llarg termini? És un registre? És una teràpia? I qui ha de parlar per qui?....però cap dels símbols artístics que es van crear a partir de la problemàtica de la Sida no ho va ser de manera precipitada; van caldre anys. El que fa que una cosa sigui art és en origen una qüestió de forma. De vegades la capacitat de l'artista per condensar un missatge fins a la seva màxima simplicitat....



EL ROTO El País 24 de septiembre del 2001

Una de les feines del art en temps de crisi és ajudar a donar forma als testimoniatges, tal com fan diverses obres de l'Onze de setembre, com dicotomia, de Jeff Gates (www.outacontext.com/dichotomy), on els visitants poden veure relats personals del dia fatídic aparellats a l'atzar, o l'Explorador afganès, de Chris Csikszentmihalyi (www.afghanexplorer.net), un prototipus viable d'emissora automàtica de notícies aclimatada al terreny muntanyós de l'Afganistan...Aquestes són "obres mestres"? Difícilment. És massa aviat per a fer obres mestres...i tot i que la veu dels crítics n'han demanat, a la manera del Guernika o de la Mare

*Coratge de Brecht ja no és acceptable o potser no ho poden obtenir els pintors i dramaturgs de l'era postmoderna...*⁵⁷

El temps ho dirà i les exposicions o manifestacions estètiques que giren al voltant de l'Onze de setembre han estat nombroses, i ben segur que aquest fet es convertirà en la gran icona estètica dels temps recents, com ho va ser el període d'entreguerres per a les avantguardes europees o el final de la segona guerra mundial per a l'esclat expressionista americà. Segons el filòsof Habermas, l'Onze de setembre és *el primer acte violent amb comunicació realment global...*, però encara que la seva especialitat és la reflexió estètica Habermas no creu que aquest esdeveniment es pugui abordar des del punt de vista de l'estètica, tal com se n'ha ocupat el seu col·lega Stockhausen, *... sé cert que hem vist aquestes imatges fins a atipar-nos-en, però jo no les consideraria una experiència estètica, sinó moral i ètica...*⁵⁸ Però el cas és que aquest gran esdeveniment, just a l'inici del S.XXI, serà emprat durant molt de temps com a referència estètica -o moral- i seguirà essent un tema recurrent en l'art i l'estètica. Abans d'un mes de succeir l'atemptat, ja havien aparegut en el panorama de l'art múltiples realitzacions d'artistes que hi feien una

⁵⁷ Robert Atkins, TRANSVERSAL n° 18 2002 p . 100

⁵⁸ Sergio Vila Sanjuan El 11 de septiembre según Habermas LA VANGUARDIA domingo 14 de octubre 2001 p .45

referència expressa, a través de noves obres o de la recuperació d'altres -com els treballs de Draeger- que havien semblat una terrible premonició de la catàstrofe. Una organització novaiorquesa dedicada al *net art*, Rhizome, feia homenatge a l'artista jamaicà Michael Richards que aquell dia es trobava en el pis 92 de les torres bessones... *molts artistes treballen en projectes de net art sobre aquell dia, jo mateix estic preparant una obra titulada Carnivore en resposta al augment de vigilància en la societat americana..* deia un dels components de Rhizome.⁵⁹

⁵⁹ Los artistas plasman una visión pacifista tras el 11-S LA VANGUARDIA jueves 4 de octubre de 2001 p . 11 i webs que es poden consultar per a visualitzar aquests treballs:

WOLFGANG STAEHLE: www.postmastersart.com/stahele/current.html

IMAGENES: www.thing.net/-humbot/archive/

MICHAEL RICHARDS www.studiomuseumharlem.org/richards.html

RIZOME: www.rhizome.org/911

NEWSGRIST: <http://newsgrist.com/>

WAR WITHOUT WINNERS: <http://artcontext.org/crit/essays/www/>

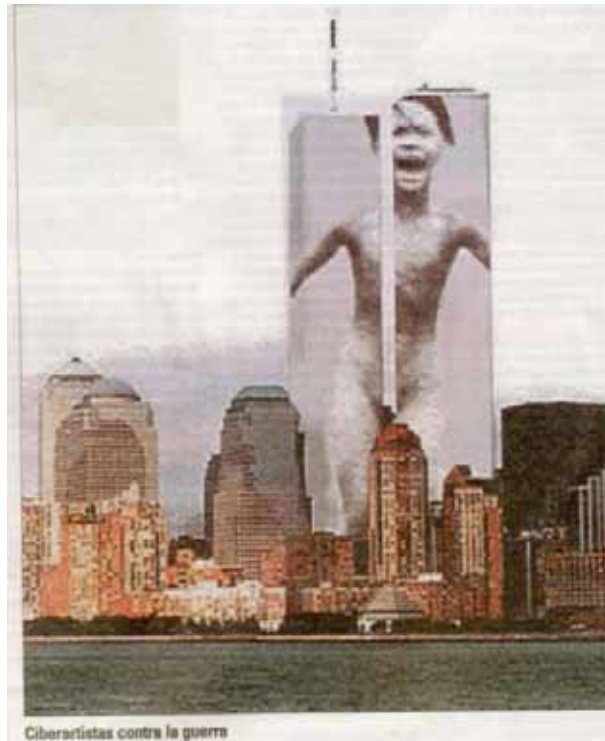
OPUS 911: <http://artcontext.net/act/01/opus/>

ATTACK ON DEMOCRACY: www.naziline.com/ATTACK_ON_DEMOCRACY/

KHYBER PASS: www.cityarts.com

EARTH: www.cityarts.com/earth/

Avui mateix, en escriure aquestes ratlles -dijous 30 de gener del 2003- el diari El País publica una imatge realitzada per un ciberartista que pren com a referència les torres bessones.



Andrej Tisma **Remember crime The Wartime Project i Anti-Art Web Ring**⁶⁰

Es tracta d'una exposició *on line* en la qual un grup d'artistes exposen els seus treballs sobre el probable –i sembla imminent- conflicte amb Irak i sobre

⁶⁰ <http://offline.area3.net/wartime/> i <http://artcontext.org/antiWar>

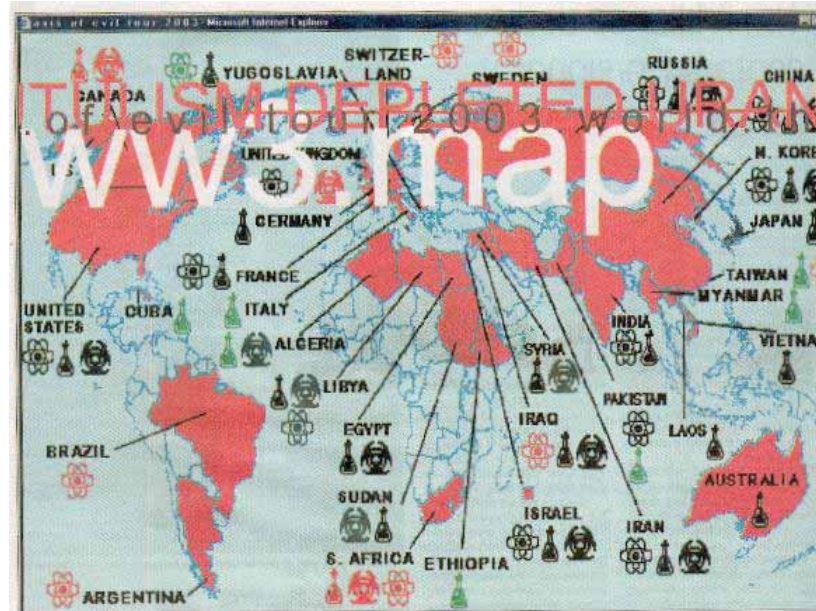
aquest clima de pre-guerra que es respira per tot. Aquest projecte ideat per l'artista britànic Andrew Forbes es diu *The Wartime Project* i neix de la premissa que *l'art no consisteix a reflectir l'estat del món, sinó en treure el món del seu estat...*



Aquest ciber-treball pren com a model gràfic els assaigs publicats ja fa uns mesos a la premsa, sobre la possible edificació d'un memorial a la zona zero en forma de projecció de raigs lluminosos, etc.

La idea ha estat concebuda amb la finalitat que altres artistes s'adhereixin al projecte i el cas és que en menys d'un mes des del seu inici ja s'hi ha afegit més d'una seixantena d'artistes. Un d'ells, l'americà Andy Deck ha dit que aquesta disciplina artística vol *trencar la cortina de silenci* que hi ha entorn de la guerra que vol començar els Estats Units contra Irak, i que molta gent al seu país està en contra de la política exterior de Bush, però les seves opinions no apareixen reflectides en els mitjans de comunicació. *L'Anti-War Ring vol cridar l'atenció que a través d'Internet és possible desemascarar l'engany que rodeja aquesta i totes les guerres...*⁶¹

⁶¹ EL PAIS Ceiberpaís jueves 30 de enero del 2003 i veure les següents webs:



Antonio Mendoza **Axis of the evil tour 2003**, net.art

En el moment de tancar aquest treball -5 de febrer 2003-, i en un ambient dens de pre-guerra, el diari publica una ressenya de l'exposició que ja havíem anunciat en pàgines anteriors. Finalment el filòsof Paul Virilio ha presentat a la Fundació Cartier de Paris, l'exposició sobre l'Accident. El títol de l'article em sembla una bella i alhora nihilista frase per acabar aquest treball: *coses que passen..*

THE WARTIME PROJECT: <http://offline.area3.net/wartime/>
ANTI-WAR WEB RING: <http://artcontext.org/antiWar>



01

Paul Virilio El arquitecto y filósofo presenta en París una exposición sobre el accidente como parte de la experiencia cotidiana de la modernidad.

Cosas que pasan

JOSEP MARIA MONTANER
Hasta el 30 de marzo se puede ver en París la exposición que el arquitecto y filósofo Paul Virilio (1932) ha preparado en la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo. Partiendo de la cita de Freud de que "la acumulación borra la

pequeño" de lo obvio para dedicarme al "tiempo", o más precisamente a los diversos fundamentos de la aceleración en la era de la ciudad global".
De entre sus muchos libros, "La estética de la desaparición" (Anagrama), un texto sobre la velocidad en el tiempo de



03

LA VANGUARDIA 5 de febrero de 2003